yeni sinema

sinema dergisi • aralık 1968 • 4 lira

G. MÉLIÈS





25

yeni sinema 25

yıl 3 Sayı 25 aralık 1968

içindekiler

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: jak şalom — yazı kurulu: hüseyin baş, cevat çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif han, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 48/9, birlik apt., yenişehir — tel 12 00 06 — yazışma: p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi, baskı: gün matbaası. tel.: 27 39 11 — kapak baskısı: san reklâm ajansı. tel. 49 11 22 — son baskı tarihi 6.12.1968

MÉLIÈS İÇİN

Yeni sinema elinizdeki sayının bir bölümünü. Türk Sinematek Derneği'nin aralık ayında düzenlediği gösterilerden biriyle ilgili olarak sinema sanatının gerçek öncüsü **Georges Méliès**'e ayırdı. Çağdaşları 1930 yıllarında, yapmış oldukları filmlerle klasikler arasına girerlerken, Méliès Montparnasse garında çukulata satıyordu. Oysa, Louis Lumière'den de çok, sinemanın olanaklarını, sinemada neler yapılabileceğini ilk keşfeden, Méliès'ten başkası değildi. Gerçekten de, hareket eden görüntülerin yalancılıklarından bir «eser» yaratma yolunda ilk yararlanan, gerçek dünyadan çok daha ilgi çekici bir «yalancı» dünya yaratmayı inatçı bir çalışma sonunda ilk başaran, Louis Lumière değil, Georges Méliès olmuştur. Bugün sinemanın ne olduğu, ne olması gerektiği konusundaki tartışmalar çok daha başka yönlerde yapılmakta olabilir. Ancak «sinema klasikleri» adı verilen filmler bir bir eskirken, her seyredişte yeniliğini, çekiciliği bir daha kazananlar, Méliès'in filmleri olmaktadır. Sinemanın bir «dil», bir «anlatım» olduğunu ilk kez Méliès öğretmiştir Sjöström'lere, Griffith'lere, Chaplin'ler ve Feyder'lere.. Ve sinemanın neler getirebileceğini ilk anlayan o olduğu içindir ki, 1895'te Lumière kardeşlerin «sinematograf» gösterilerden hemen sonra Antoine Lumière'e «makinanızı satın alıyorum. 10.000 frank veriyorum size» diyen de Méliès olmuştur. «Georges Méliès: ilk «yeni» sinemacı» başlıklı yazıyı, büyük öncü'nün torunu olan ve TSD gösterilerini sunacak Madame Madeleine Malthête-Méliès'in hazırladığı «Georges Méliès Sinematografik gösterinin yaratıcısı» adlı kitapçıktan derledik.

İLK "YENİ" SİNEMACI



madeleine malthête - méliès

Yeşil gözlerinin zeki bakışları, her sabah özenle düzelttiği sivri sakalı, onu hastahanedeki yatağında durmadan resim yapmaya iten sonsuz çalışma gücü, oda arkadaşını kahkahalarla güldürmesi, bütün bunlar, filimlerinde çok kez canlandırdığı Şeytan gibi onun da dokunulmaz, yenilmez olduğu kanısını uyandırabilirdi. Oysa Georges Méliès yakınmadan yaşadığı hayatı 21 Ocak 1938'de cesurca veda etmesini bilmişti.

1929'da, René Jeanne, **«Ciné - Magazine»** dergisinde şöyle yazar «Amerikalı olsaydı, G. Méliès Edison gibi bütün vatandaşlarının saygısını ve biraz da aşırı bağlılığını kazanmış şekilde yaşardı. Fransız olduğundan kimse onu tanımıyor. Bu yüzden de ekmek parası için, Sen nehrinin kıyısında bir oyuncakcı ve şekerci dükkânı işletmesi gerekiyordu»...

Bu gazeteci çok iyimserdi çünkü D. W. Griffith ve Mack Sennett'in hastanede tam bir yoksulluk içinde ölmesi, bu geleneğin herkes için geçerli olduğunu gösterir.

Tıpkı bizde Emile Raynaud ve EmileCohl'un başına geldiği gibi. Kendi kuşağı dışında kim Méliès'i hatırlardı? Yalnızca Blaise Cendrars, 1920'lerde, **«Aya yolculuk»** filminin «büyüleyici» öneminden sözeder.

1929 yılı, Birinci Dünya Savaşından beri kimisine göre ölmüş sayılan Georges Méliès için büyük bir «diriliş» kampanyasının başlangıcıdır. Méliès üstüne büyük yankılar uyandıran yazılar yayınlanır 16 Aralık 1929'da **«Studio 28»**, Pleyel Salonunda **«Figaro»** ve **«L'Ami du peuple»** gazetelerinin de katıldığı büyük bir gala gecesi düzenler 931 Ekiminde, Güzel Sanatlar Bakanı Mario Roustan Méliès'e «Légion D'Honneur» nişanını verir 1932'de ise Orly Şato'sunda gerçekten hak kazandığı bir dinlenme devresi başlar. G. Méliès ve karısı, Montparnasse garında pazarları bile sabahın 7'sinden akşamın 10'una kadar açık tuttukları oyuncak dükkânını bırakıp Orly'ye geçerler.

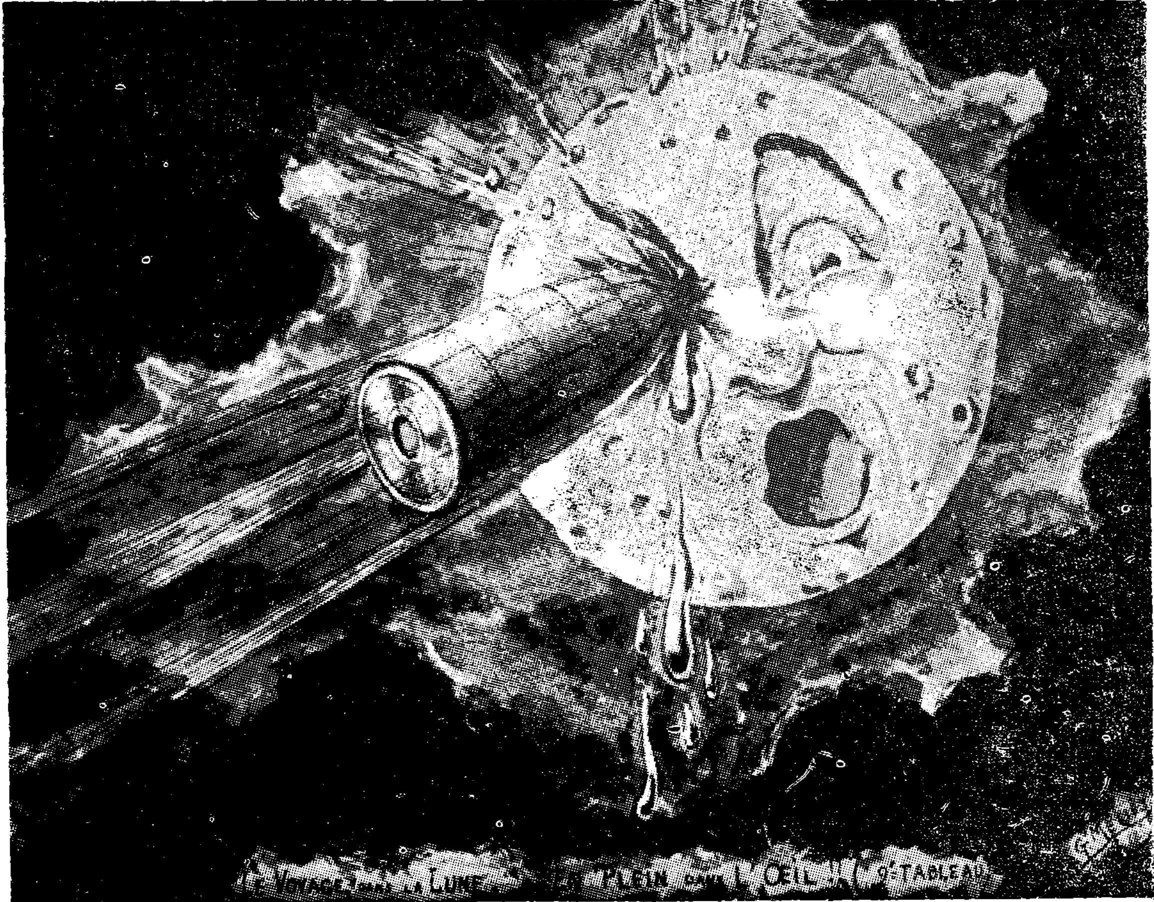
Dünya Sinema Endüstrisini elinde tutan G. Méliès nasıl bir duruma düşmüştür? Başından neler geçmiştir, talihi niçin, nerede dönmüştür? İşte burada bunu anlamaya çalışacağız.

AİLESİ VE GENÇLİĞİ

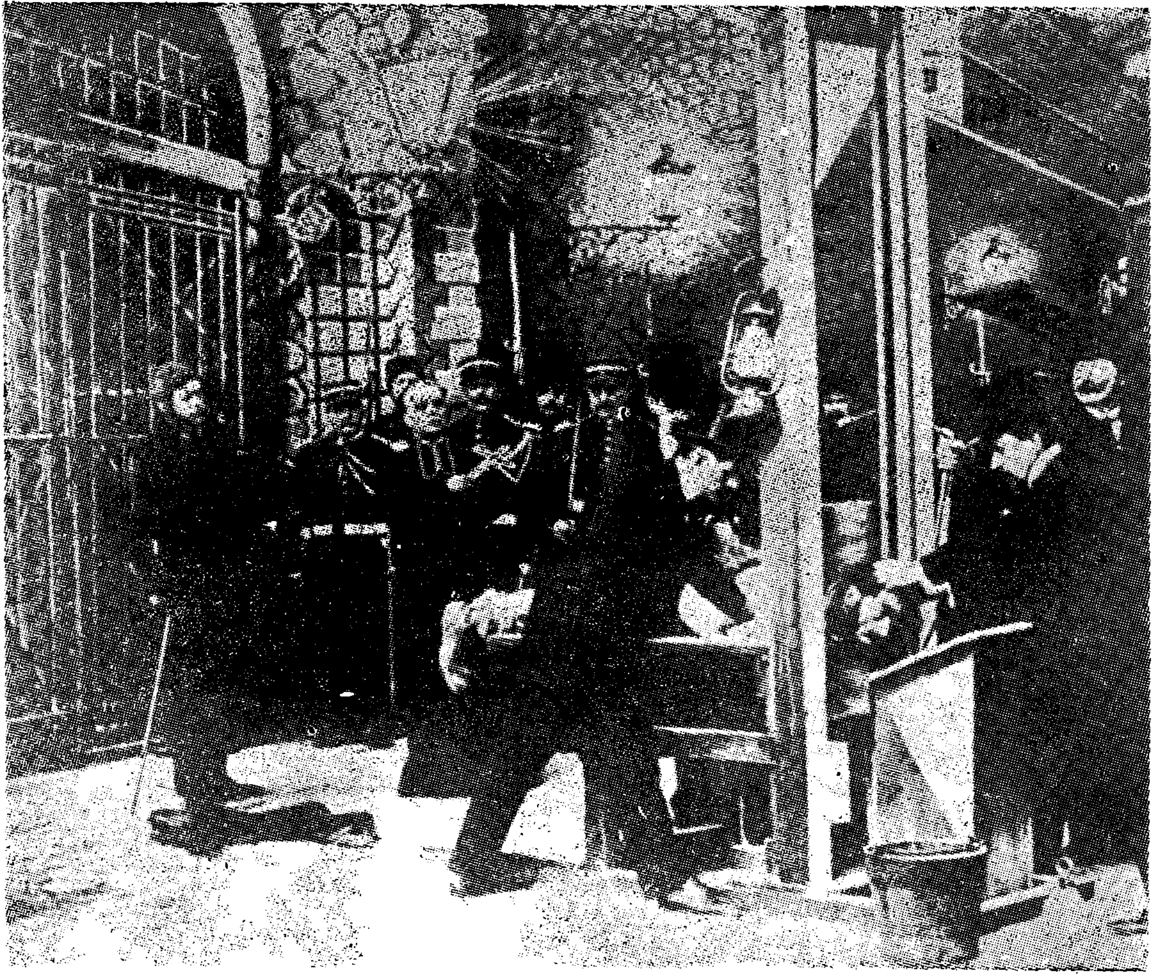
Georges Méliès'in büyük babası François Méliès tekstil ticareti yapardı. Oğullarından biri olan Louis 1814'te doğdu, gençliğinde yolculuk etmek hevesine kapıldı. Paris'e yerleşti, bir ayakkabı atölyesi açtı ve kendi buluşu sayesinde çabucak zengin oldu. 1834'de, Hollanda Sarayı ayakkabıcısının kızıyla evlendi. Çok iyi bir şekilde yetişmiş olan genç kız kocasına fabrikayı yönetmesini öğrettiği gibi kendini eğitmesinde de yardımcı

oldu. Karıkocanın Henri, Gaston ve Georges adlı üç oğlundan sonuncusu 8 Aralık 1861'de Pariste doğdu. Lise öğrenimini önce **«Lycée Impérial de Vanves»** da sonra **«Lycée Louis-le-Grand»** de yaptı. Bu lisede Maurice Donnay ile sınıf arkadaşıydı. Biri durmadan şiir yazar, diğeriyse karikatür yapardı. Méliès, arkadaşlarının ve özellikle hiç başarı gösteremediği matematik dalı öğretmeninin çok beğenilen karikatürlerini çizerdi. Bir gün aynı öğretmen, sınıfta gizlice kendisinin portresini yapan bu kötü öğrencisinin başına dikildi, onu suç üstü yakalayıverdi. Öğretmen hiç beklenmeyen bir davranışla «Mösyö Méliès, eğer bu resim kötü olsaydı sizi kapı dışarı ederdim, ama onu çok iyi bulduğum için ben alıyorum...» dedi. Ve mesele de böylece kapandı.

G. Méliès 1881'de liseyi bitirir ve askerlik görevini yapmak üzere Blors'ya gider. 1884'te, babası onu Londra'da büyük bir konfeksiyon dükkânı işleten bir arkadaşının yanına gönderir. Satıcılar, ingilizceyi korkunç bir şiveyle konuşan bu «küçük fransız»a kötü bir oyun oynayıp onu korse bölümüne verirler ve müşterilerle başbaşa bırakırlar. Zavallı çocuk tam bir «şok» geçirir, hanımların karşısında hep kızarır bozarır, eli ayağı dolaşır Tiyatro oyunlarıyla ilgilenebilecek kadar ingilizce bilmediği için ünlü illüzyonist Maskeline'nin yönettiği **«Egyptian Hall»**a gitmeye başlar orada hokkabazlığı öğrenir. Paris'e, Güzel Sanatlar Okuluna yazılıp ressam olmak amacıyla döner ama babası bu düşünceye şiddetle karşı koyunca kendini baba ocağında, ayakkabı fabrikasında bulur. Fabrikada özellikle makinalarla, onların onarımıyla ya da iyi çalışmalarını sağlamakla uğraşır. Sonraları işine çok yarayacak olan makina uzmanlığını orada öğrenir. Ama babası işten çekilince diğer iki erkek kardeşiyle ortak olmayı reddeder. Payına düşen parayı ilerde tiyatrosunu



VOYAGE DANS LA LUNE / AYA SEYAHAT FİLMİ İÇİN MELİES'İN YAPTIĞI RESİM



L'HISTOIRE D'UN CRIME / BİR CİNAYETİN ÖYKÜSÜ

satın almaya harcayacaktır.
1885 de, annesinin ailesini tanıyan Hollanda soylu bir genç kızla evlenince yüklü bir drahoma alır. O sıralarda Grévin Müzesinde ve Vivienne Galerisinde hokkabazlık gösterileri düzenler, otomatlar yapar. Aynı zamanda **«Théâtre d'l llusions»**daki oyunları hiç kaçırmaz. Bu tiyatro 1852 de ünlü hokkabaz. Robort Houdin tarafından kurulmuş ve o tarihte gelini Emile Robert Houdin'e aittir. Kadın 1888 de Tiyatro'yu satışa çıkarınca Méliès hemen satın alır.
Daha o yıllarda bile Méliès'in bütün hayatı boyunca sürecek coşkunca çalışma isteği ve büyük bir çalışma gücü göze çarpar.
1889 ile 1890 yıllarında hem Robert-Houdin tiyatrosunda yönetmenlik hem de amca oğlu Adolphe Méliès'in yazı işleri yönetmenliğini yaptığı General Boulanger düşmanı **«La Griffe»** mizah gazetesinde Geo-Smile takma adı altında gazetecilik ve ressamlık görevlerini birlikte yürütür. Bu konuda şöyle der: «Eğer General Boulanger isteklerini gerçekleştirebilseydi, en azından sürgüne giderdim çünkü halk ozanı Paulus'un dediği gibi kendi yoluna baş koymuş olan bu Sezar-adayını gülünçleştiren bir sürü karikatür yaptım».
Hayalgücü ona, Robert-Houdin Tiyatrosunda dekorlu, giysili, senaryolu küçük hokkabazlık oyunları sunma olanağını sağlar. Bunlardan ilk hatıra gelenlerden **«İranlı Stroubayka»** ve **«Dikkafalı Kesik Baş»**ı sayabiliriz. O sırada gösteri programlarında yer alan «Dekorlar, aldatmacalar, senaryo, yönetim: Georges Méliès» sözleri sonraları bol bol filimlerinin başlıklarına geçecektir.
Bu oyunlar makinist Eugene ve sahne yardımcısı Marius'ün yardım ettikleri Legris ta-

rafından sunulurdu. Söylenilenin aksine Méliès, Robert-Houdin Tiyatrosunda sahneye çıkmazdı. Tiyatroyu yönetmek ve oyunları sahneye koymakla yetinirdi.

1891 de kurduğu Hokkabazlık Akademisi 1904 de hokkabazlık sendika merkezi oldu ve Méliès 40 yıl boyunca bu örgütün başkanlığını yaptı. 1890 ile 1896 arası tüm vaktini Robert-Houdin Tiyatrosundaki çalışmalarına ayırdı. Şimdiki Richelieu-Drouot yol-ağzında bulunan Tiyatro, 1924 de Haussmann Bulvarının açılması için yıkılmıştı.

Hokkabazlık ve illüzyonizm gösterileri hep cam üstüne basılmış fotoğraf projeksiyonlarıyla biterdi. Bu yüzden 28 Aralık 1895 te Lumierè Kardeşler tarafından ilk Sinematografi gösterisine çağrıldığı zaman Méliès bu buluşun iyi bir gösteri kaynağı olabileceğini hemen anladı ama Auguste ve Louis Lumière'in babası Antoine Lumière makinayı ona satmayı reddetti.

Bu duruma çok üzülen Méliès ilk kamerasını dışardan alamayınca kendi kendine yaptı. 5 Nisan 1896 tarihinde Robert-Houdin Tiyatrosunda ilk filimlerini göstermeye başlamıştı bile. Bunlar, tıpkı Lumière Kardeşlerin filimleri gibi açık havada çekilmişti ve aynı konular üstüneydi. Sonra hemen filimlerinin türünü değiştirdi.

1896 da Georges Méliès'in çevirip halka gösterdiği sihirli ve fantastik görüntülerin içinde ilk kalemde şunları sayabiliriz: **«Tabarin'in Şapkası ve Hokkabaz»** - **«Bir Bayanın Kayboluşu»** **«Fakir, Hint Esrarı»** **«Büyülü Otel»** - **«Şeytanın Evi»** (bu sonuncusu geleneksel 17 metrelik filim uzunluğunu 60 metre ile ilk aşan filimdi).

DÜNYANIN İLK FİLİM YAPIMEVİ

Bütün filimler açık havada çekildikleri için herşey hava durumuna bağlıydı. O sıralar siparişler artınca hava nasıl olursa olsun her gün çekim yapmak gerekiyordu. Méliès fotoğrafçı atölyelerinden ve babasının fabrikasından esinlenip 1896 da, Montreuil-sous-Bois'daki topraklarında, oralı bir marangoza, her yanı camlı bir bina ısmarlar ama iskelet ortaya çıkınca pek sağlam olmadığını görür ve tüm destek noktalarına ayrı bir demir iskelet ekletir. Yapı 80.000 franga çıkar. O çağ için çok yüklü bir paradır bu, geleceği bilinmeyen bir endüstri dalında tehlikeli bir yatırımdır.

Burada, Georges Sadoul gibi en iyi sinema tarihçilerinden biri olan Maurice Noverre'yi anmak gerek. Noverre, **«Nouvel Art Cinématographique»** dergisinin Temmuz 1929 sayısında Montreuil-Sous-Bois'daki yapımevi üstüne çok iyi bir inceleme yayınlamıştı. Yazıda oradan şöyle sözeder: «Yapımevinin döşemesi tahtayla, iç yüzü buzlu camla kaplıydı. Yalnız güneşin az olacağı günler işe yarasın diye, sahnenin karşısına düşen üç kemer gözü saydam camla kaplıydı. Bu gözlere sonradan, fazla gün ışığına engel olması için üstü kumaş kaplı çerçevelerin takıldığı pancurlar eklendi. Çok iyi düzenlenmiş bir makara sistemine bağlı bu çerçeveleri hemen kapatıp açmak için bir kişinin tek kabloyu çekip bırakması yetiyordu. Kabloyu çekince çerçeveler tavana yapışıyor, bırakınca ağırlıkları yüzünden açılıyorlardı... Sahnenin arkasında 4X5 metre boyutlarında bir oda, başlangıç devresinde kalabalık olmayan oyuncu kadrosuna ayrılmıştı. Bu ilkel yapımevi, gündüz saat 11 ile 15 arası ışık sahneye dikey gelecek biçimde oturtulmuştu... Şimdiki deyimle baş çekimleri gerekince bunlar ayrıca çekilmezdi. Oyuncu, yerde sınırları çizili tablodan çıkar ve başı neredeyse tablonun üstüne değecek kadar kameraya yavaşça yaklaşırdı... Bir süre sonra Méliès, sahneye ayrılan yere 3 metre derinlikte bir çukur kazdırmıştı. Ayrıca, dekor direkleri, döşeme kapısı, çeşitli tuzak oyunları için gereçler, yapımevi çok dar olduğundan dışarıya kurulan vinçler ekletmişti.»

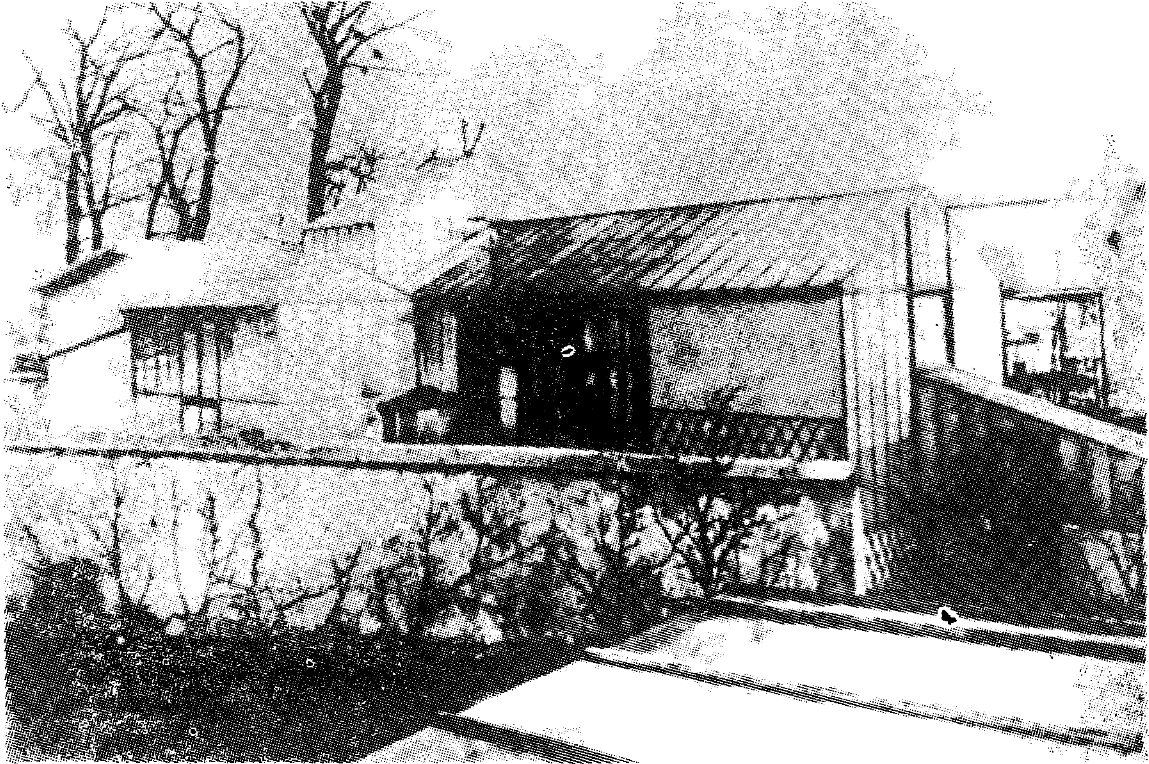
Uzunluğu 17, genişliğiyse 10 metre olan ve yapımı 1897 de biten bu ilk yapımevi Méliès'in Montreuil-sous-Bois'daki 8 00 metrekarelik toprağında kuruldu ve Méliès bu yapıya **«sinematografik çekimler atölyesi»** adını verdi.

«Dünyanın ilk yapımevi» adına gelince, Edison'un West Orange'daki **«Black Maria»**sının ve başkalarının Méliés'inkinden önce kurulduğunu unutmamak gerekir. Ama Montreuil'deki yapımevi, oyunculu, senaryolu, dekorlu filimler çevirmek için gerekli tüm araç

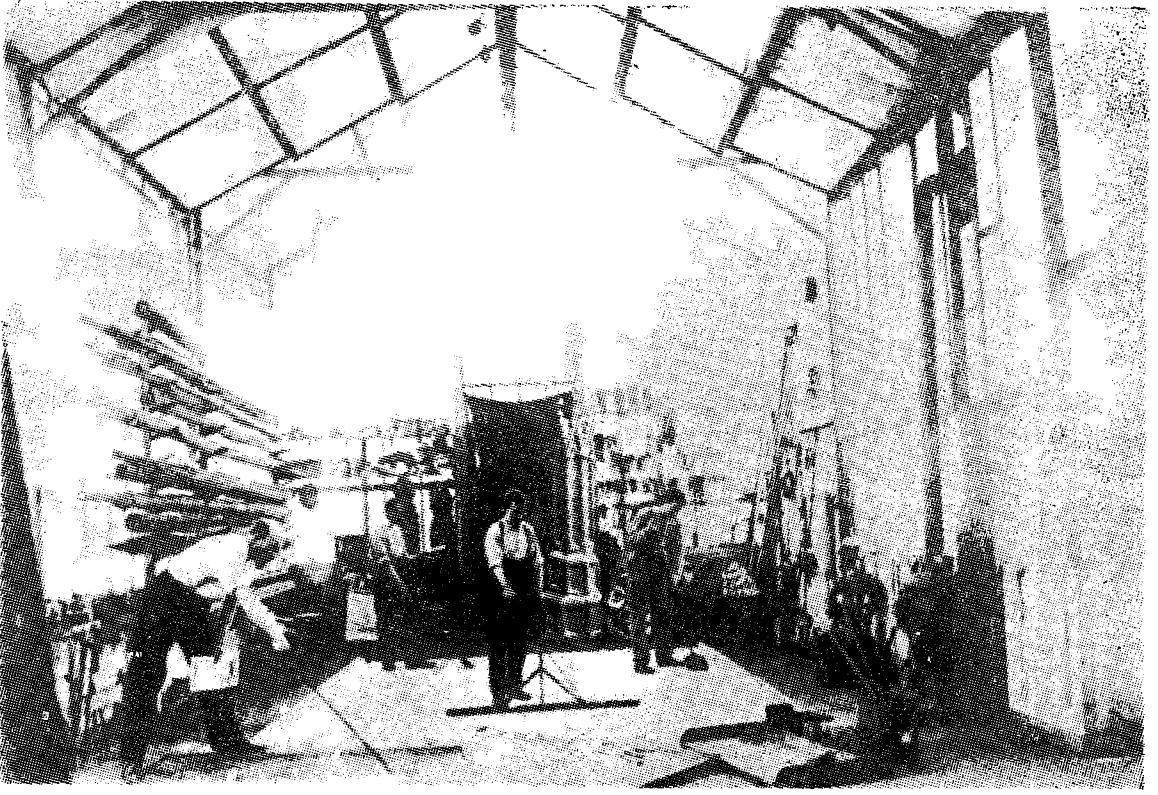
ve gereçlere sahip ilk yapımevi olmuştur. Öncekiler sinemanın gelişimindeki evrenleri meydana getiriyorlardı ve hepsi birer deneme odaları niteliğindeydiler. Böylece halka göstermek amacıyla yapılan filimlerin çekimi için ilk kez yapımevi kuran Méliès olmuştur.

GEORGES MELİES'İN YARATICILIĞI

Georges Méliès bu yapımevinde ve 1905 te Gallieni sokağında kurulan ikinci yapımevinde, başlangıçta 17 ya da 20 sonunda 600 ya da 800 metre uzunluğunda tahminen 500 kadar filim çevirdi. Başta Méliès'in Reulos adında bir ortağı vardı ama 1897 de ondan ayrıldı. Filimlerinin sayısı 1896 da 78 iken 1897 de 54 e düşer. 1898 de ise sahibi olduğu Star-Film Yapımevi, **«Dünya başucunuzda»** sloganı altında ancak otuz kadar filim sürüyordu piyasaya. 1899 da ilk cinli perili oyunu **«Sinderella»**yı çevirdi.
1897 nin ilk aylarında, General Boulanger devrindeki eski hasmı şarkıcı Paulus'un elektrik ışığında filmini çekmeyi denedi. Bu iş için Robert-Houdin Tiyatrosunda kullandığı elektrik arkından yararlanmıştı. Şarkıcı Paulus'un dört küçük filimde oynaması, sesin harekete uyarak eşlik etmesinde ilk adımdı. Méliès 1897 de başlamak üzere, o günden bu yana sinemada kullanılan tüm aldatmacaları, örneğin bindirmeyi, üstüste çekimi, gibilerini icadetti. Bindirme hilesini ne şekilde bulduğunu kendisi şöyle anlatır: «Bir gün Opera Meydanının filmini çekerken o sıralarda kullandığım makinanın tutukluk yapması umulmadık bir sonuç verdi. Filim şeridini çözüp makinayı yine işletebilmek için bir dakika kadar uğraştık. Bu süre içinde tabii yayalar, otobüsler, arabalar, herşey yer değiştirmişti. Çekilen sahneleri seyrederken şeridin takıldığı noktaya gelince birden Madeleine-Bastille otobüsünün cenaze arabasına, erkeklerin kadına dönüştüğünü gördüm.»
O yıllar hileli ve cinli perili filmler birbirini kovalamaktadır. İşte bunlardan birkaçının adı: 1899: **Le Diable au Couvent** - **Jeanne d'Arc** - **Rêve de Noel**, le **Brahmane** et **le Papillon** - 1901: **Le Petit Chaperon Rouge, Barbe Bleue, L'Homme à la tete de caoutchouc** 1902: **Le Voyage dans la Lune, les**



MONTREUIL STÜDYOSU (DIŞ GÖRÜNÜŞ)



MONTREUIL STÜDYOSU (İÇ GÖRÜNÜŞ)

Voyages de Gulliver... Bu tempo son filimleri olan **«Le Chevalier des Neiges»** ve **le Voyage de la Mamille Bourrichon»**un çevrildiği 1913 yılına dek sürdü. Matmazel Thuillier ve Madam Chaumotun denetledikleri yüz kadar işçi kız, bu filimlerin her görüntüsünü teker teker elde boyarlardı.

Méliès'in sinemacılık hayatının başlangıcında, profesyonel oyuncular onun filimlerinde rol almayı reddettiler. Onlarca böylesine gösteriler şanlarına lâyık değildi. Bu yüzden Méliès'in ilk filimlerindeki oyuncu kadrosunda çevresindeki iyi niyetli insanlar, örneğin Robert Houdin tiyatrosunda çalışanlar, komşuları, akrabaları yer aldılar. Sonra Châtelet Operası dansözlerine başvurmak geldi aklına. Ödenen ücretin bir Louis altını ve esaslı bir öğle yemeği olduğunu öğrenen dansözler gelip filimlerde rol aldılar. Bunu gören profesyonel oyuncular da topluluğa katıldılar. Ama sinemaya uymaları için tiyatro oyuncularının özel bir eğitime ihtiyaçları vardı. Méliès bu konuda şöyle der: «İyi konuşmaya alıştıkları için, tiyatroda hareketi ancak sözün yardımcı öğesi gibi kullanıyorlar, oysa sinemada sözün hiçbir değeri yoktur, ama hareket herşey demektir...». Méliès filimlerinin çoğunda tanınmıyacak şekilde makyaj yaparak baş role çıkardı. Hem oyuncularını yönetmek için kameranın arkasında hem de filimlerindeki rolü gereği onların arasında bulunmalıydı. Çeşitli kılıklara bürünüp birbirinden çok değişik tipleri canlandırmaya bayılırdı.

Her türden filimler yapmıştı: belgesel, cinliperili, tarihi filimler (Dreyfus Olayı, VII Edward'ın taç giyme töreni), sinema hilesine dayanan haber filimleri (Pele Yanardağının patlaması), fantastik yolculuk, opera, dram, vodvil filimleri gibi. Reklâm filimlerinin de bulucusu o olmuştur: B Hardalı, P Saç Losyonu, D viskisi gibisinden. Bu konuda, 1932 yılında bir reklâm şirketi için verdiği konferansta bakın neler söylüyor: «5 yaşındaki oğlunun yine hoşuna gitmeyen başka bir besin maddesini ona iştahla yedirebilmek için çok ünlü bir besin unu reklâmında, tıpkı Bornibus reklâmında olduğu gibi çukulatalı kra-

madan yararlandım. Perdede çok hasta bir çocuk annesi ve hastayı ziyarete gelen bir doktor görülür. Doktor, cılız ve hastalıklı çocuğun iyileşebilmesi için ünlü K unundan yemesi gerektiğini söyler. Un bir kapta sulandırılır, çocuk onu yer; doktor bir ay sonra yine geldiğinde çocuğu besli, tombul, Cadum bebek gibi bir çanak dolusu o undan yapılmış çorbayı iştahla kaşıklar bulur. Ama seyirciler bu sahneyi çevirirken o çorbanın yerine şekerli, nefis bir krema koyduğumuzu bilmiyorlardı, böylece çocuğun çorbayı büyük bir heves ve iştahla ağzına burnuna bulaştırarak yerken görünüşü çok komik oluyordu.»

Desinatör, dekoratör, illuzyonist, senaryo yazarı, sahneye koyucu ve oyuncu Méliès her gün sabah saat 8 de Montreuil'deki evindedir. Paris'te Chauchat sokağında oturur ve Robert Houdin Tiyatrosunda yine hokkabazlık numaralarıyla dolu oyunlar sunar. Sık sık dış ülkelere gider. 1900'de çalışmalarına Robert Houdin Tiyatrosunda başlayan ilk sinematografik yayıncılar sendikasını kınar. 1908 ve 1909 da başkanlık ettiği ilk iki Uluslararası Sinema Kongresinde (bu kongreye o sıralarda devamlı filim yaptıkları için yalnız Fransa, İtalya, İngiltere, Rusya, Almanya, Birleşik Amerika ve Danimarka katıldılar) filimlerin boy ve biçimlerinde diş deliği açılmasını önerir ve onaylatır. 1909 kongresinde filimlerin artık satılmayıp kiralanması kararlaştırılır, çünkü o tarihe kadar filimler kiralanmaz, metreyle satılırdı. Herkes istediği gibi filim yapar, dilediği gibi satardı. Sinema o çağda zanaat dönemindeydi. Méliès sık sık: «sinema öncelikle bir el sanatı olduğu için ilginçtir» derdi. Günümüzün sinemacıları bu konuda acaba ne düşünürler?

Filimlerinin Amerika'da hep kopye edilmesine kızan Méliès, New York'ta, filimlerinin telif hakkını koruyacak bir şube açar ve kardeşi Gaston Méliès'i yönetmen yapar. Lumière ve Pathé ile birlikte Fransız filimlerini Birleşik Amerika'da tanıtır ve 1908 yılında, bu ülkenin sinema endüstrisini tekeline alan Edıson tröstüyle birleşmeye zorunlu kalır.

Ne yazık ki sinema gerçekten bir endüstri dalı olmaya yüz tuttuğu zaman, herşeyden çok sanatçı ve yaratıcı olan Georges Méliès bu para babasıyla boy ölçüşecek çapta bir iş adamı değildir. 1910'a doğru filimlerin kira karşılığı dağıtılması ona müthiş bir darbe indirir. Böylesi bu işe hazırlıklı değildir, filimlerinin satışı birden düşer. Öte yandan hasımları belgesel filimler, dışarda açık havada çekilen filimler yapmağa yönelmişlerdir. O ise yapım evine kapanmakta, düzmece ormanlar, kontraplaktan evler göstermekte ısrar eder. Kendi buluşlarından, âleminden vazgeçmek istemez. Pathé ve Gaumont'nun «yeni dalga» elemanları olan Zecca, Nouguet, Velle, Henzé ve özellikle Max Linder onu geçerler. 1910'da durumu iyice kötüye gider.

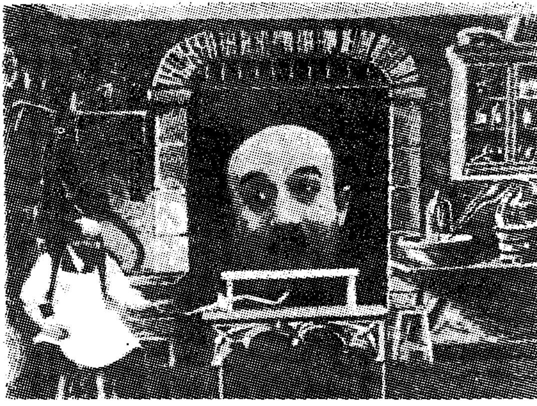
Tam o sırada New-York'da Star-Filmi işleten kardeşi Gaston, bir dizi western filmi çevirdikten sonra belge filimciliğine heves etme yanılgısına düşer. Bu tür filimler belli seçkin bir seyirci topluluğunun hoşuna gitmesine karşılık, halkın gösterdiği rağbet, filmin gerçekleşebilmesi için yapılan yolculuğun masrafları karşılamıyordu. Böylece Amerika Şubesi kapılarını kapatır.

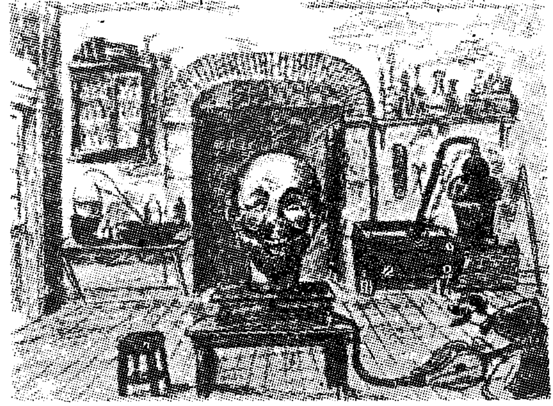
1911'den sonra Georges Méliès, Charles Pathé ile birleşir ve filimlerinin dağıtımı Pathé'ye geçer. Bu aslında, onu kıskanan ve hiç çekemeyen, Pathé yayımevinin gedikli elemanı Ferdinand Zecca'ın pençesine teslim olmaktır. Gerçekten Zecca, Méliès'in filimlerinin dağıtımını hep baltalamıştır. Ayrıca o sırada filim modasının başka türlere doğru kayması ona bu çabasında çok yardımcı olmuştur.

Méliès her türlü filim yapımına 1913'de son verdi. Aynı yılın Mayıs ayında karısını kaybetti ve 1888'de doğan kızı Georgette (ben onun kızıyım) ve 1901'de doğan André ile başbaşa kaldı. 21 yaşından küçük bir oğlu olduğu için parasını istediği gibi harcayamıyordu. 1914'de savaş çıktığında malî durumu çok bozuktu. Sinema olan Robert Houdin Tiyatrosu da, savaşın ilk günlerinde polis emriyle kapatıldı.

VARYETE TİYATROSU

Bunun üstüne, Georges Méliès, Montreuil-sous-Bois'daki çekim stüdyosunu tiyatroya çevirdi. 1915'den 1923'e dek çalışan Artistik varyete tiyatrosu bu şekilde ortaya çık-





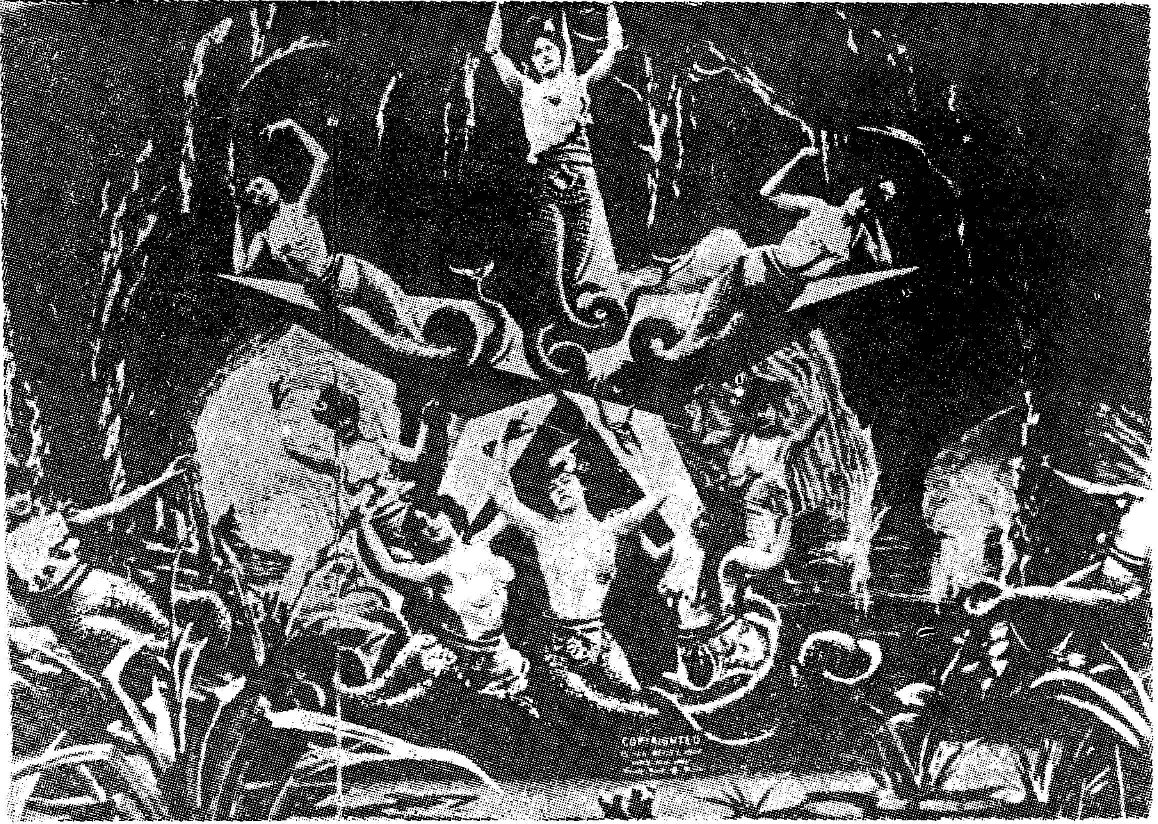
L'HOMME A LA TETE DE CAOUTCHOUC / LASTİK KAFALI ADAM FİLMİNDE MELİES, «ÇİFTE GÖRÜNTÜ» HİLESİNİ KULLANDI

tı. «Dokuz yaşından beri babasının filmlerinde yer alan ve her halde film çekip oynatan ilk kadın olan kızı, Georgette bu tiyatronun yönetmenliğini ve işletmeciliğini üzerine aldı. Hem müzik yönetmeni, hem de şarkıcıydı ve bütün lirik başrolleri oynadı (Manon, Thais, Hérodiade, Tosca, Faust'un «Marguerite»i gibi) İlk komiklerden olan kardeşi André, komik operada başarı gösteren şarkıcı karısı, Georgette'in bariton olan kocası Pierre- Armand Fix ve özellikle her çeşit role çıkan baba Méliès, Georgette'in sürekli iş arkadaşıydılar. Tiyatroda, opera, komik opera, operet, dram, vodviller gibi her türden oyunlar sunuldu. Georges Méliés bile başarı kazanan bir sürü oyun yazdı. Büyük sahne düzeni isteyen oyunları ya da kıyı bucakta unutulmuş operaları oynamaktan çekinmediler.

Günün birinde dört kişilik orkestra eşliğinde ve «evde» yapılmış dekorlu «Paul ve Virginie» oynanacağı duyurulur. Seyircileri azıcık surat asar, oyunun tutmayacağını sanarlar. Méliès, üstünde «İki sahnede Bambaula'yı baba Méliès ve oğlu dansedecekler» yazılı duvar afişini hazırlar. **«Paul ve Virginie»** gösterilerinde salon tıka basa doludur
«Herodiade» için Méliès çok güzel bir dekor hazırlar ve uzaktan İskenderiye'nin ışıklarının parıltısı görülür. Her akşam seyirciler ikinci sahnede daha perde açılırken alkışlamaya başlarlar. Baba oğul Méliès'lerin yaptıkları bütün dekorlar, güzellikleri, çok değişik oluşları ile seyircileri şaşırtmaktadır.
31 Ekim 1921 de **«Les Saltimbanques»** oynanır, «programda üçüncü perdede sirk atraksiyonu Gigoletti'ler, Georges Méliès tarafından» ibaresi okunur 23-34 Temmuz 1921 programında da şu ilân göze çarpar: Chanteur amateur» operet, Yazan M. Fix - **«La Malle des Indes»,** Robert-Houdin'in büyük numarası. Sunan M. Méliès ve hintli Delhi-3 **«La resurrection de Cléopâtre»,** M. Méliès ve Mlle Renée'nin büyük numarası-4. **«Les Noces de Jeannette»,** Victor Massé'nin komik operasını oynayanlar M. Fix (Jean), Geo Méliès (Thomas), Mlle Méliès (Jeanette), Renée (Petit Pierre).
2 Nisan 1922 de **«La Cocarde de Mimi Pinson»** oynanır. Oyuncular Fix, David, Geo Méliès, Geo André (André Méliès) ve bayan Méliès-Fix tir.
André'nin ve Georgette'in kızları, bu mutlu, kaygısız yaşayan aileye katılırlar, ama loncasından olmayan bir alacaklı, yalnız o alacağı yüzünden kovuşturma açtırır ve mahkemeden Montreuil-sous-Bois'daki toprakların satılması kararını çıkartır. Bu topraklar çok az bir fiatla elden gider.
Aile toprağını bırakıp gitmenin ve yirmi yıldan fazla kullandığı araç ve gereçlerin eskicilerin eline düşmesini görmenin Georges Méliès'i ne denli üzdüğü tahmin edilir. Bütün uçaklar, helikopterler, tramvaylar, otomobiller, lokomotifler, merdivenler, herşey yiter gider.

MELİES MONTREUİL'Ü TERKEDİYOR

Tiyatro da kapanır. 1923 de Méliès ailesi Montreuil'ü terkeder. Topraklar parça parça



CHEZ LES SIRENES /DENİZ KIZLARI'NDA

satılır. Dünyanın ilk yapımevi bir süre daha yerinde kalır, sonra 1947 de o da yıktırılır, kurtarılması için hiç bir çaba gösterilmez. İçi film dolu kasalar satılır ve yitirilir. Méliès'-in kendisi de bir kızgınlık anında Montreuil'-deki stoku yakar. Dünyada şimdi bu kıyamdan kurtulan ancak elli kadar film kalmıştır. 1916 da umutsuzluğa düşen Méliès şöyle demiştir «Gençler savaş öncesi sinemayı hiç tanımıyorlar. Benim çevirdiklerim arasında ancak dört yıl önce Dufayel koleksiyonundan arta kalan bir kaç cinli perili filmi tanıyorlar. Bu yüzden beni bir yandan överken, öte yandan saflıkla suçlandırıyorlar. Çünkü muhakkak ki, her türden film yaptığımı bilmiyorlar.»

Méliès 1924 de, Sarre madencileri tarafından işgal edilmiş olan Sarrebrück'e çağırılır. Almanlar çekilirken yıkılmış bir tiyatronun araç ve gereçlerini yeni baştan meydana getirmekle görevlendirilir. Oğlu ile birlikte 5 ayda bütün makine bölümünü kurar ve dekorları hazırlar.

MONTPARNASSE GARINDA

1925 de ne yapsın? Ev yok, tiyatro yok, kızı kocasının ailesi ile oğlu da karısının ailesi ile birlikte oturmaktadır. Yorgundur, yalnızdır, evsiz barksızdır, 64 yaşındadır.. O sırada, 1888 de Robert-Houdin Tiyatrosunu satın aldığı sıra kadroda çalışan eski oyuncularından birine Johanne d'Alcy'ye rastlar. Alcy 1888 de 23 yaşında genç bir duldur ve ufak yapılı olduğundan bütün hileli kaybolma oyunlarında yer alır Çünkü çok küçük bir gizli yere sığışması gerekir. (La Sibylle de Cumes) (La Fée des fleurs), (Le Calife), (La Poupeé de Nurenberg), gibi büyük sahne düzeni isteyen hileli oyunlara çıkmıştı. Sonraları kendiliğinden Méliès'in ilk filmlerinde oynamış, böylece dünyanın ilk kadın oyuncusu olmuştu. 1956 da, 92 yaşında ölünceye dek Méliès'in filmlerini korumaya, ününü yaymağa ve hakkı olan ilgiyi uyandırmaya çalışmıştır.

1914, elli yaşlarına yakın, önce kaldırımda

bulunan sonra Montparnasse garının içinde yer alan bir küçük dükkânın işletmesini üstüne almıştı. Burda çukulata şeker ve oyuncaklar satardı. Gardan iki adım ötede, parlak geçmişini hatırlatan bir kaç parça eşya ile döşenmiş bir dairede otururdu. Méliès onunla 10 aralık 1925 de evlendi. Leon Druhot, Montparnasse garında bulur Méliès'i. Birisinin «M. Méliès» diye çağırdığını duyan Druhot, kulak kabartır ve ona: «Siz savaştan önce film çeviren Georges Méliès'in yakınımısınız?» diye sorar. Öbürü de «Georges Méliès'in ta kendisiyim» der. Bu olay 1928 de geçer ve savaş sonrası kuşağı, Méliès'in adını ve yapıtlarından arta kalanları tanımayı bu rastlantıya borçludur. 28 Haziran 1926 da, kendisinin «cinématographie» sendikasına onur üyesi seçildiğini bildiren bir mektup alması Méliès'in sinema dünyasında bütünü ile unutulmadığını gösterir. 23 Mart 1927 de, Louis Albert ona «Legion D'Honneur» nişanının verilmesini önerir ama, önerisi kabul edilmez.

Méliès'in kızı, 1930 da Mascara ve Oran'a yapılan bir tiyatro gezisi sırasında Cezayirde tutulduğu amansız ve uzun bir hastalık sonucu 42 yaşında öldü. Damadı operada şarkı söylemeye devam ettiğinden Méliès küçük kız torununu yanına, Montparnasse garındaki oyuncakçı dükkânına alır.

Küçük kız büyükbabasının ölümüne dek yanında kalmıştır, ve bu satırların yazarıdır. Yıl boyunca küçük kız okula diğerleride gardaki dükkânlarına giderler ama Eylül ayında dükkân kapatılır ve Britanya'ya gidilirdi. Trebeurden ya da Ploumanache'ın en büyük otellerinde mirasyedi hayatı sürebilmek için 11 ay para biriktirilirdi. Büyük annem sabahları yatakta keyif sürerken, büyük babam benimle plaja gelir, ben kumda oynarken, o da hep cebinde taşıdığı küçük bir deftere çiziştirir dururdu. Onu bir an boş kalmış görmedim. Hep resimler, karikatürler yapmalıydı. Bir köşede boş bir kâğıt parçası bulmasın: «Ölüm ya da düğün kartları, faturalar, hatta elinin altında bırakırsam okul defterlerini bile sıradan geçerdi.

ORLY'DE

1932, «La Mutuelle du cinéma» kurumu Méliès'in Orly şatosunda hayatının geri kalan yıllarını her türlü üzüntü ve kaygıdan uzak, rahat bir şekilde geçirmesini sağladı. Burda Fransız Sinemateki'nin kurucuları Langlois ve Franju gibi, Lo Duca, René Jeanne, Paul Gilson gibi genç sinema tutkunlarını kabul ediyordu. Bu arada anılarını, gazeteler için makaleler ve bol bol mektup yazıyordu. Ölümünden sekiz ay önce, 17 mayıs 1937 de yazdığı mektubunda şöyle der: «Druhot artık gerçeğe ve tarih sırasına uymağa dikkat edeceğine söz verdi, yani Lumiére, Méliès, Pathé ve Gaumont sırasına.

Gaumont bizden üç yıl sonra, Pathé ise benden iki buçuk ay sonra sinema dünyasına atıldılar. Coissac, Sinema Tarihini yazarken büyük yapımevlerine yağcılık edince bunu



MELİES'İN ÇİZDİĞİ RESİMLERDEN BİRİ



MELİES'İN TORUNU BEYAN MADELEINE MALTHETE-MELIES

kınayan Noverre'in ona yolladığı mektupta içine doğanlar yıllar sonra, şimdi gerçekleşiyor. Noverre mektubunda «Gaumont ve Pathé»yi Méliès'in zararına göklere çıkarmakla ve onu sırada dördüncü göstermekle yanılıyorsunuz. Sinemayı icad eden Lumière'den sonra tek yer vardır Méliès için, o da birinciliktir» der. Olaylar bakalım nasıl gelişecek. Ben tabii olanları «izzeti nefis tatmini» açısından ele alıyorum ama daha önce kıkırdamak budalalığında bulunmazsam öyle sanıyorum ki «adalet saatı» nin çaldığını duyacağım!».

Orly'de Méliès resim ve karikatür yapmaya, herkesle şakalaşmaya devam eder. İyi günlerinde olduğu kadar kötü günlerinde de neşesinden hiç bir şey yitirmeyen Méliès'in ağzından acı bir söz ya da pişmanlık ifadesi asla çıkmamıştır. Kelime oyunlarına bayılırdı, hep dinç ve hareketliydi. 75 yaşında bile iki ayakları bitişik, bir iskemlenin üstüne sıçrayarak çıkabilirdi.

Bir tek nota bilmediği halde çok iyi piyano çalardı. Gençliğinde konuklarını bütün gece boyunca dans ettirirdi. Yaşlılığında, karısına birden «La Belle Helène'deki o nağmeyi hatırlar mısın?» (Offenbach en sevdiği bestekârdı) dediği olur ve ikisi birden gece yarısı operet'den parçalar söylemeğe koyulurlardı. Çok şükür komşularımız yoktu! Ama bu durum, ertesi günü okula gidecek küçük kızı azıcık rahatsız ederdi! 21 Ocak 1938'de Paris'de Léopold-Bellau Hastahanesinde kanserden öldü. Yalnız 3 ay hasta yattı ama çok acı çekti. Durumundan hiç yakınmadı. Hayatı boyunca çalıştı, didindi, onun dünyası mesleğiydi. Bütün varlığını sinemaya adayan Méliès, bu sanat dalının iç yüzünü keşfetti: buluşu, hareketi ve şiiri. İlk yapımcılar arasında zengin olmayan yalnız Méliès'di, ama hayal gücünün ona gösterdiği yolda yürümüştü. Ölümünden bu yana, anısını tazeleyen bir tören ya da gösteri düzenlenmemiş bir yıl geçmedi. Adını bilenlerin sayısı gün geçtikçe artıyor ve şimdi geniş seyirci kitleleri onu tanıyor.

---

19 Ocak 1939 da Montreuil Belediye Meclisi kararıyle kentin bir sokağına Méliès adı verildi. 1944 de, yalnız hayatını ve yapıtlarını inceleyen Bessy ve Lo Duca'nın yazdıkları «Georges Méliès, mage» adlı kitap yayınlandı.

1946 da Paris'te eski Robert-Houdin Tiyatrosunun hemen aynı yerinde «Le Méliès» Sinemasının açılışı yapıldı.

Yine 1946 da, yakınlarında oturmadığı ya da çalışmadığı halde bir Paris bahçesine onun adı verildi.

1950 de Montreuil Sinema-Kulübü kuruldu ve «Georges Méliès Sinema Kulübü» adını aldı.

1953 te Georges Franju, Madame Georges Méliès ve André Méliès'in de işbirliğiyle «Le Grand Méliès» adlı 30 dakikalık orta uzunlukta bir filim vaptı.

1954 te Père-Lachaise'deki mezarına büstü dikildi ve zamanın Ticaret ve Endüstri Bakanı açılışta bulundu.

1956 da André Méliès Sorbonne Üniversitesi Filmoloji bölümünde gösterili bir konferans verdi.

1957 de Mike Todd «80 günde devrialem» filmini bütün ülkelerde gösterirken başta Méliès'in «Le Voyage dans la Lune»ü yer alıyordu.
Başkanlığında dünyanın ilk yapımevinin ve Méliès'in evinin bulunduğu yere anma yazıları taşıyan tabelalar koymakla Méliès'in adına parlak bir anma töreni düzenledi. Bu gösteriye başkanlık eden Françoise Rosay, Abel Gance ile, Daniel Renoult ve Montreuil Belediye Başkanı söz aldılar. Kız kardeşi Louise La Grange ile birlikte Méliès'in ikinci «Cendrillon»unda rol almış olan Marthe Pierre Blanchar çok ilginç anılarını dile getirdiler.
1958 de Roland Petit ve Zizi Jeanmaire, Paris'te Alhambra Tiyatrosunda, Méliès'i anmak amacıyla müziğini Jean Françoise'nin yazdığı bir baleye «La Dame dans la Lune» adını verdiler.
1961, Yüzyılıncı anma törenleri.
Georges Méliès'in yüzüncü doğum yıldönümü kutlandığı günden bu yana onun onuruna düzenlenen gösteriler, 1961 de kurulan «Méliès 'i Sevenler Derneği» sayesinde gittikçe arttı. Bu dernek merkezi Paris'te Belzunce sokağı 11 No. dadır, onur başkanı Fransız Akademisinden René Clair'dir. Derneğin amacı Méliès'in yapıtlarını ve hayatını daha iyi tanıtmaktır. Yüzüncü yıldönümünün kutlandığı yıldan bu yana yeryüzünde Georges Méliès ile ilgili gösterilerin çoğunluğu bu dernek himayesinde düzenlenir.

FRANSA'DA

Posta ve Telefon Bakanlığı Georges Méliès pulları bastı. (Mart 1961) Montreuil-sous-Bois kenti, Méliès'in yüzüncü doğum yıldönümünü Bay ve Bayan Pierre Blanchar başkanlığında ve kalabalık bir davetli kitlesinin hazır bulunduğu törenle kutladı. Davetli hanımlar arasında Orane Demazis, Louise Lagrange, Gina Manès, beyler arasında ise Albert Dieudonné, Emile Dralin, Maxime Fabert, Joris Ivens, Jean Marc Tennberg, Noel Noel, Jean Weber ve Montreuil Belediye Başkanı André Grégoire vardı. Bu anma töreninde gösterilen filimlere, 1900 yıllarındaki gibi piyanoda ünlü sanatçı Jean Wiener eşlik



GEORGES MELIES

ediyordu. (23 Nisan 1961).
(Georges Méliès 8 aralıkda doğduğu için) 9 Aralık günü Tours Uluslararası Kısa Filim Şenliğinde Méliès anıldı. 10 Aralıktaysa Roger Régent Fransız Radyosunda «Siz kimdiniz Georges Méliès?» adında bir program yayınlarken o saatlerde Paris'de Fransız Turing Kulübünün bir gezi vapurunda, René Clair'in de katıldığı «Georges Méliès'i Sevenler Dernezi» büyük bir şenlik düzenledi.
Seghers Yayınevi «Günümüzün Sineması» dizisine Georges Sadoul'un «Georges Méliès, giriş ve filmografi seçilmiş metinler, mektuplar ve düşünceler senaryolar; izlenimler ve anılar bibliyografi» adlı bir kitapla başladı.

Fransız Sinemateki 1949 1950 yıllarında Messine caddesindeki salonlarında bir sergi ve 1956'da «Méliès'e saygı» töreni düzenledikten sonra, «Union Centrale des Arts Décoratifs» ile birlikte Temmuz ve Ekim 1961

arası Paris'te Dekoratif Sanatlar Müzesinde yüzyılıncı anma sergisini açtı.

1962'de, Méliès'in son yıllarını geçirdiği Orly kenti, Belediye Sarayının yanındaki parka onun adını vermeği kararlaştırdı. Büstünün açılışı 24 Temmuzda oldu. Birçok Bakan temsilcisi, Seine bölgesi Genel Kurulu ve kalabalık bir seyirci topluluğu töreni izlediler.

«Georges Méliès'i Sevenler Derneği,» Fransız Sinema Klüpleri Federasyonunun tertiplediği açık oturumlara katıldı, radyo ve televizyonda birçok yayınlar hazırladı.

1963'de, Derneğin çalışmaları özellikle Georges Méliès'in yapıtlarının tanıtılması yönünde gelişti. (Bu konuda Madeleine Malthête-Méliès'in Studio-Montparnasse'da, Ulm sokağındaki Pedagoji Müzesinde, Paris'te «Les Batignolles» sinemasında, Montreuil-sous-Bois'da, Boulogne-Brillancourt'da ve başka yerlerde verdiği konferanslar; ayrıca Méliès'-in damadı Fontaine-Fix'in Lyon'da, Vichy'de, Clermont-Ferrand'da, St-Etienne'de, St-Hilaire-du-Touvet; de Lorient'da, St-Brieuc'de ve Paris'te verdiği konferanslar sayılabilir.

1964'de bu çaba hep başarıyla devam etti. «Versailles, Stains, Villepinte, Amiens, Vincennes, Paris, Nancy, Les Sables-d'Olonne ve başka yerlerde; 1965 ve 1966'da ardı hiç kesilmedi: Chambery'deki «Georges Méliès»i Sevenler Derneği, Madeleine Malthête-Méliès ve kentin bellibaşlı kültür derneklerinin de katıldığı bir gece tertipledi.

Bu derneğin elindeki belge ve filimleri Fransız Televizyonuna ödünç vermekle yardımcı olduğu Jean-Christophe Averty «Montreuil'-ün Büyücüsü Méliès» adlı bir program hazırladı ve böylece televizyonun büyük yayım gücü aracılığıyla 3 Ekim 1964 günü Méliès adı Fransa'nın en küçük köyüne kadar ulaşmış oldu.

DIŞ ÜLKELERDE

Dışişleri Bakanlığı Kültürel ve Teknik İlişkiler Genel Müdürlüğü kanalıyla dünyanın dört bir yanında, Meksika, Türkiye, Portekiz, Fas, Kanada, Rusya, Brezilya'da resim, maket ve fotoğraflardan kurulu sergiler düzenlendi. Bunların ilki Locarno'da (İsviçre) 14 cü Uluslararası Filim Şenliği sırasında açılan sergiydi.

Madeleine Malthête-Méliès'i konferanslar vermesi ve Georges Méliès'in filimlerini göstermesi için 1949 da İsveç ve Danimarka'ya yollayan Dışişleri Bakanlığı, bu kez kendisinden dış ülkelerdeki Fransız Enstitüleri himayesinde, özellikle İtalya'da (Torino Sinema Müzesi), Birleşik Amerika'da (New York, San Fransisco, Washington, Boston, Harvard Üniversitesi, Berkeley Üniversitesi), Kanada'da (Monreal ve Quebec, Polonya'da (Varşova), İngiltere'de (Londra), Hollanda'-da (Amterdam), Belçika'da (Brüksel), Avusturya'da (Viyana), Rusya'da (Moskova), konferanslar vermesini istedi. Bu konuşmalar genellikle televizyona alındı.

Yüzüncü doğum yıldönümünün kutlandığı 1961 Ekim ayında Macaristan'daki Uluslararası Filim Arşivleri Federasyonu 17 ci Kongresi sırasında ve Aralık ayında Norveç'te yapılan çok önemli iki anma törenini hatırlatmak yerinde olur.

Dışişleri Bakanlığı Kültür ve Teknik ilişkiler Genel Müdürlüğünün işbirliği sayesinde «Georges Méliès'i Sevenler Derneği», açılan sergilerde bulunamayan konuşmacıların yerine göndermek amacıyla, Méliès üstüne bir belge filmi çevirmeye başladılar.

Méliès'i tanımıyanlar sonradan onun hakkını verdiler, tanıyanlar ise onu sevdiler, ona hayran kaldılar. Bu tanıtma yazısını Georges Méliès'in sahne arkadaşı Henri Jeanson'un sözleriyle bitirmek isterim: «İnce marangoz, gazeteci, ressam, fotoğrafçı, hokkabaz, illüzyoncu, makinist, yazar, karikatürcü ve ozan Méliès, önceden hazırlıklı olarak ya da olmayarak, ister ihtiyaç karşısında ister raslantı sonucu, kendi kendine renkli filmi, zincirleme kararmayı, bindirmeyi, yapımevini, omuz çekimini, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış hareketi, örtü ve maketlerin kullanılışını, kendinden sonra gelen açıkgözlerin işine yarayan bin türlü sinema hilelerini icad etti... Méliès bir İnsandı, Büyük bir İnsandı ve hayatı boyunca küçük bir çocuk kalmayı bildi».

Nisan 1966

BIR KONUŞMANIN YANKILARI : LUIS BUNUEL – GLAUBER ROCHA

augusto m. torres

Venedik'te, San Marco sarayının karşısında birkaç km. ötede bir ada var Saint-Cyprien... Ve üstünde sakin, yalnız bir otel... Son filmi **«Belle de Jour»un** şenlikte sunuluşu dolayısıyla Venediğe gelen **Luis Bunuel,** 4 gününü bu ada üstünde, bu otelde geçirdi... Yeni Brezilya sinema hareketinin en önemli yönetmenlerinden **Glauber Rocha,** bir sinema şenliğine jüri üyesi olarak katıldığı Montreal'den Venediğe **Bunuel**'le konuşabilmek için gelmişti. Bunuel, Rocha'nın sondan bir önceki yapıtı olan **«Kara Tanrı ve sarışın şeytan - Le Dieu noir et le diable blond»ı** son yıllarda gördüğü en önemli filmlerden biri sayıyordu. Rocha ise, Bunuel için şöyle demişti «Kişisel, lâtinamerikalı, İspanyol, İberyalı, kendine özgü bir «dil»i olan, orta sınıf ahlâkı, iç gelişmesi, ruhbilimsel çatışmaları, insanların akılsal bozulmaları hakkında derin bir eleştirel görüş sahibi bir sinemacı. .» Birkaç karşılaşmadan sonra, şenliğin sonuçlandığının ertesi günü, Saint-Cyprien'de Bunuel ve Rocha son kez buluştular. «Üçüncü dünya» sinemasının bu 2 temel direği (Bunuel güçlü lâtin Amerika burjuvazisinin en iyi analizcisi, ve Rocha açlığın estetiğini yaratan) arasındaki konuşma İspanyolca olarak, ve dostça bir hava içinde geçti. Bazı küçük aksilikler (Aragonya'lının sağırlığı ve Brezilyalının şivesi) ve ikide bir Bunuel'i kutlamağa gelenlerin sebep olduğu duraklamaların dışında...

Bunuel bu kutlamaları sevmiyor, rahatsız oluyor, ne cevap vereceğini bilemiyor.. Rocha bir gazete gösteriyor Bunuel'i armağan alırken gösteren bir fotoğraf... Bunuel şöyle bir bakıyor.. İnsanı çepeçevre saran ve flâşlarıyla kör eden fotoğrafçılardan yakınıyor... İyice serseme dönmüş... ve, bir ara şöyle seslenmişler **«Kıza yaklaşın** («Hollandalı» filmindeki şaşırtıcı oynuyla en iyi kadın oyuncu ödülünü alan Shirley Knight) **ve öpün»**... Buna rağmen Rocha ödül dağıtımını izleyen geceden (Bunuel'in çağrılı olduğu halde gitmediği) söz ettiği zaman, yakınıyor ve birşey bilmediğinden, kimsenin kendisine haber vermediğinden, çok kibar davranan **Chiarini**'yle (şenliğin yönetmeni) kötü ayrılmaktan korktuğundan dem vuruyor... İki gazeteci dışında kimsenin kendisini görmeye gelmediğini, yalnızca **«L'Europeo»**dan tek bir gazetecinin mülâkat istediğini söylüyor. Buna karşılık, fotoğrafçıların çılgınlığını tekrar söz konusu ediyor ve «üstelik bunların çoğu basılmaz bile...» diye ekliyor.

Bir saniye düşündükten sonra, Venediğe geleli beri ve yalnızca 3 vesile ile (gelişi, basın toplantısı ve ödül dağıtımı) 80.000'e yakın resmini çektiklerini hesapladığını anlatıyor

GODARD

Bunuel de, Rocha da, **«Çinli kız- La Chinoise»**ın koyu hayranları, şenlikten Bunuel'in gördüğü tek film... Ve Bunuel, kendi ismini taşıyan ve bir grup özgür İspanyol eleştirmenince verilen ödülün **«Çinli kız»**a gitmesinden duyduğu memnunluğu belirtiyor... «Bu filmi gördüğümde, diyor.. kendimi rahatsız

hissediyor ve salonu terk etmek isteği duyuyorum.. ama gösteri bitince üstünde düşünüyor, ve büyük bir film olduğunu anlıyorum»... Rocha filmi, kendi devrinin «Yeni-Dalga»sının doruk noktası olan **«Altın Çağ-** L'âge d'or» ile kıyaslama olanağına değiniyor Bunuel katılmıyor buna bugünkü Fransız yönetmenlerinin aksine, onlar bir «esthetisme» biçimi arıyor değillerdi... tek önemli şey, yeni bir ahlâk görüşü, aileye, evliliğe, kiliseye karşı bir çıkıştı... Buna rağmen, bir noktada anlaşıyorlar Bunuel ve Rocha **Godard,** günümüz Fransız kuşağının gerçekten ilginç tek sinemacısıdır **-Truffaut'**nun da bazı şeylerini unutmamak gerekir, diye ekliyor Bunuel... Rocha Godard'ın **«Çinli kız»** dan sonra **«İncil 70»** filminin bir skecini yaptığını ve filminin şenlikte gösterilmesinin ertesi günü **«Hafta sonu**-Week end» filminin çekimine başladığını anlatıyor. «Ben.. diyor Bunuel, böyle bir filmi 15 günde yapabilirim.. 8 günde senaryoyu yazar, **«l'Humanité»**den gerekli yazıları keserim... birkaç sosyoloji kitabı seçer ve bölümleri kişilere dağıtırım.. sonra bir haftada çekerim.. En zoru ton'u, stil'i bulmaktır bir kez bulundu mu, filmi yapmak çok kolaydır..» Bunuel filmin uzun plânlarını çok seviyor, ve **«Kara Tanrı ve sarışın şeytan»**ınkilerle benzerlikler buluyor...

ÇÖLÜN SİMEON'U

Glauber Rocha birkaç yıldır Bunuel'in birçok filmlerinde asistanlık yapan oğlu **Juan Luis'**-le iyi dostmuş. **«Çölün Simeonu'**u-Simeon du desert»in çekimi sırasında Rocha Meksika'da imiş ve birgün Juan Luis'ye kendisini plâtoya götürerek babasıyla tanıştırmasını rica etmiş... Filmin son bölümü çekiliyormuş bir gece kulübünde danseden gençler... Juan, Rocha'yı babasına tanıştırmış, o da kim olduğunu filân pek anlamadan kendisine figüranların arasına girmesini söylemiş... Bunuel bunu hatırlamıyor. Bu sahneyi, çekim sırasında doğan maddî olanaksızlıklar yüzünden çeviriyormuş... ve film, istediği gibi 9 yerine sadece 4 bobin olmasına rağmen bitirmeğe karar vererek bu sahneyi tasarlamış. O nedenle çok dalgınmış... Önce filmin, Simeon'un sütunun tepesindeki yaşamını anlatması ve sonunda azizliğe ermiş olarak ölmesini göstererek bitmesini tasarlıyormuş. Sonra, dans sahnesini sokarak, şeytanın tuzaklarından birine kanıp günah içinde ölen ve sütunun tepesindeki yeri şeytan tarafından alınan Simeon'un düşüşünü göstermeye karar vermiş. Bu vesileyle Bunuel filmin getirdiği teknik zorluklardan söz ediyor öyküyü ağırlaştırmadan, sütunun tepesinden kımıldamıyan bir Simeon'u nasıl göstermeli?

Rocha, filmi, Rio'da bir şenlik sırasında görmüş. 800 kişilik küçük bir salonda gösteriliyormuş ve 3000 kadar insan görmek istiyormuş. Seans geciktirilmiş, çünkü filmin ne oyuncusu, ne de yapımcısı gözükmüşler Bu arada millet kapıları kırarak salona girmiş ve gösteri ayakta veya yere oturmuş insanlarla dolu bir salonda yapılmış...

MEKSİKADAKİ BAŞLANGIÇ GÜNLERİ

İspanyada **«Ekmeksiz toprak**-Terre sans pain» ve Meksikada **«Grand casino»**nun çevrilişi arasında geçen 15 yıl boyunca Bunuel film çevirmedi. **Saenz de Heredia** veya **Luis Marquina** taarfından yönetilen ikinci derecede filmlerin yapımcısı olarak İspanyada, kurgucu olarak ta Amerikada çalıştı. **«Meslek yaşamımın bittiğini sanıyordum». Garcia Lorca'nın «Bernarda Alba'nın evi»**ni çevirmesi önerilince Amerikadan ayrıldı, ama bu proje gerçekleşmedi. Böylece Meksikaya giderek **Jorge Negrete** ve **Libertad Lamarque** ile birlikte **«Grand Casino»**yu yaptı. Bu müzikal filmi, aslında **«Bakalım kim daha çok şarkı söyleyecek»** diye adlandırmak istiyordu. Ama yapımcısı, alayın kör kör parmağım gözüne anlaşılacağını düşünerek izin vermedi. Film ticari bir bozgun oldu ve Meksikalı yapımcılar 3 yıl Bunuel'e iş vermediler. Sonunda **«Eğlence düşkünü**-El gran Calvera»yı çevirebildi ve filmin büyük başarısı onu kurtardı. Bu sayededir ki, 1950'de, **«Ekmeksiz toprak»**tan beri ilk kişisel çalışması olan **«Los olvidados»**u yapabildi..

Rocha geçenlerde Paris'te Bunuel'in ilk Meksika filmlerini görmüş ve pek sevmiş... Bunuelse bunların sözünü bile etmek istemiyor. Rocha dayatıyor, bunların Paris'te sürekli olarak oynatıldığını söylüyor. Bunuel'e bu

filmlerin kârına hiç katılıp katılmadığını soruyor katılsa bugün milyoner olurdu... Ama Bunuel'in ne eski, ne de son filmlerine hiçbir ticari ortaklığı olmamış... **«Gündüz yosması»**na bile... **«3 yıl önce ancak 8 ay yaşayacak kadar param vardı şimdi yeteri kadar var»** diyor...

Lâf oradan Bunuel'in 1953'te **Rüzgârlı tepeler**-Les hauts de hurlevent»a dayanarak yaptığı **«Abismos de pasion»**a geliyor. Sinema tarihinin en kötü rol dağıtımı belki de :**Jorge Mistral,** bir ispanyol, **İresema Dilian,** bir polonyalı, ve **Lilia Prado,** bir meksikalı... Bu, ayrı olmakla kalmayıp üstelik çatışan tiplerin arasında aile bağları olacak bir de...**«Bana önerdikleri bir müzikaldı,** diyor Bunuel.. **ama bunu yapmasını bilmiyordum.. üstelik de istemiyordum».**. Akıllı bir adam olan yapımcıya Paris'teki gerçek-üstücü çağdan kalma bir senaryo göstermiş.. (Bir **«Rüzgârlı tepeler»** uyarlaması..) adam buna bayılmış... Rocha, mezarlıktaki son sahnenin gücüne işaret ediyor, ve kendi görüşüne göre, rol dağıtımının muhtemel bir «romantisme»i peşinen önlemek yönünden yararına değiniyor. Rocha **«Bu şafaktır**-Cela s'appelle l'aurore» filmini de görmüş (Bunuel'in sevecenlikle hatırladığı) ve **«El Pao'da işler kızışıyor**-La fièvre montre à El Pao»yu da... Rocha bu son filmin lâtin Amerika'nın sorunlarını açıklıkla ortaya koyması bakımından mükemmel bir yapıt olduğunu söylüyor. Bunuel, gerçek bir ülkede geçen olayları anlattığı zaman, hayali bir yerde geçenlere kıyasla kendini daha bir güçlü hissettiğini belirtiyor.

GÜNDÜZ YOSMASI

İki kez, Champs-Elysées'den geçerken ve bir kahvede otururken, Bunuel filmde gözüküyormuş Hitchcock usulü bu «Görünme»lerden Bunuel daha önce hiç yapmamış, **«Endülüs köpeği»**ndeki küçük rolü dışında... Bunuel önce bu «figuration»u hatırlamıyor sonra böylesine küçük ayrıntılara dikkat edilebilmesine hayret ederek gülümsüyor. Sansürün filminde yaptığı iki küçük kesintiye geliyor söz... **Georges Marchal'**ın oynadığı Dük'ün olduğu bölüm en çok zarar göreni... Kesilen plânlar şatonun küçük kılisesinde ölüm ayinini veren kısım, sonradan **Catherine Deneuve»**ün görüneceği tabut, mihrabın önüne yerleştirilmiş.. (ve papaz rolünde, senaryoculardan **Jean-Claude Carrière).** Sonra, baş hademenin Severine'e sıkıntılı ve ciddi bir tavırla tören için gerekli bilgileri verdiği sahne **«kımıldamayın yavaşça nefes alın..»** Rocha Bunuel'e dük bölümünün gerçek mi, yoksa genç kadın tarafından görülen bir düş mü olduğunu soruyor. Bunuel'in hiç bir fikri yok bu konuda **«landon»** yüzünden (bir atlı araba) **bunun düşsel olduğunu sanıyorlar ama pek âlâ gerçek de olabilir».** Diğer kesinti ise, doğulunun randevu evinden çıkmasından sonra yer alıyor kadın adamın merdivenden inişini gözlerken ayni anda kızı çıkar. Bunu, Severine'in odasında kanlı bir havlunun gösterilmesi izler muhtemelen doğulunun getirdiği böceklerin akıttığı kan...

OYUNCULAR

Bir jüri üyesi, Rocha'ya **Genevieve Page'**e olsun, **Pierre Clementi'**ye olsun, en iyi oyuncu armağanını kazandırmak için 2 oy eksik kaldığını anlatmış... Oyuncularla çok çalışıp çalışmadığını soran Rocha'ya Bunuel bunun en çok ilgilendiği şey olduğunu söylüyor. Önce birkaç deneme yaparmış (fazla değil, çünkü çok hızlı çalışırmış öngörülen zamandan 2 hafta erken bitirmiş filmi, ve yalnızca 18.000 m film kullanarak...), sonra onlara hareketi gösterir, ve bazı gözlemlerde bulunurmuş...

«Gündüz yosması» için bu yeterli olmuş, çünkü çok iyi oyuncularla çalışmış. Ama Meksika'da yaptığı bazı filmlerde herşeyi kendisinin yapması gerekmiş, her hareketi göstererek... Oyuncuya sadece kendisini taklit etmek kalasıya dek... **«Çalıştığım en iyi kadın oyuncu, Jeanne Moreau'dur, diyor. Büyük bir gücü var, birkaç söz yeterli..»**

Her çekimi, en çok 3 kere tekrarlarmış. «Gündüz yosması»nda görüntü yönetmeni **Sacha Vierny** (ki enfes bir çalışma yaptı) bazen daha çok çekim yapmak isterdi.. ama ben, halkın kabul edemiyeceği bir yanlışlık olmadığı bir düzeye geldi mi, tamam derdim... Bir plân bitti mi, hemen gelecek plânı

düşünmeye başlarım... Kameranın nereye yerleştirileceğini herzaman bilirim. Aslında ben bir yönetmen-kurgucuyum. Fazla plân çekmem, bazen çekmediğim plânlara gereksinme duyduğum olur, ama herzaman çevirirken kurgularım, çok yüksek bir bütçeyle çalışsam bile.

Yine böyle yapardım. İlk filmlerimden beri edindiğim bir alışkanlık bu, benim için bir kural artık.. Sonra iş kurguya gelince kolay «klaket»leri kesmek ve yapıştırmak kalır «Gündüz yosması»nı 12 saate kurguladım, günde ikişer saatlik seanslar halinde... Çekimleri önceden seçmiştim. Plânları birbiri ardına görüyordum, nerede kesmek gerektiğini söylüyordum, kurgucu kız yapıştırıyordu».

İNCİL

«Gündüz yosması»nı bitirince, bunun son filmi olduğunu söylemiş... ama şimdi tekrar sinema yapacağından hemen hemen emin(1) **Serge Silberkan «Papaz-**Le moine»ı çevirmesini istiyormuş bir zamanlar üstünde çalıştığı, ama bugün artık ilgilenmediği bir senaryo...» 3 gün önce bir şey geldi aklıma, diyor... Bu, Luis Bunuel tarafından anlatılan **«Saint - Jean'a göre İncil»** adını taşıyabilir. **Pasolini**'nin filmiyle bir ilişiği olmayacak elbette... Bu, iki çağ arasında bir karşılaşma olacak İsanınki, ve bugünkü. İsa, kilise tarafından sunulagelen geleneksel çizgileri taşıyacak stilize bir yüz, sakal, kalkık eller, kararlı, sakin bir duruş. Bir sürü ayrıntı olacak, onu bir gerçek insan olarak gösterecek, ama belki saygısız bulunacak...»

Ve bunu anlattığı sürece, kendisinde olmadığı sanılan bir canlılık gözüküyor heyecanlanmış, sandalyesinden kalkmış, İsa'nın hareketlerini taklit ediyor Anlaşılıyor ki bu, onu coşturan, çevirmeyi istediği ve belki de bir başeser yapacağı bir konu

YENİ SİNEMA

Bunuel **«Yeni Brezilya sineması»** hareketinin hayranı, bu sinemadan yalnızca çok etkilendiği **«Kara Tanrı ve sarışın şeytan»**ı görmüş olmasına karşılık... «Bazı kişiler, örneğin madalyalı adam, şimdiye dek en çok etkilendiğim sinema tiplerinden idi». Ayrıca **Ruy Guerra**'nın **«Oz Fuzis»**inden bazı bölümler görmüş (Paris'te tamamını görmeyi tasarlıyor), ve **Nelson Pereira dos Santos**'un **«Vidas Secas»**ını... «Yalnızca bazı bölümlerini görebildim... ama her 2 filmin de kişiliği ve gücü hakkında fikir verdi bunlar».

BLOW-UP

Konuşma **Antonioni**'nin son filmine geliyor. Rocha filmin bir milyon dolara çıktığını söylüyor (Bunuel'e çok fazla gözüküyor bu) ve Antonioni'nin çalışma biçiminden söz ediyor... Her gün tek bir plân yapar, cepheleri, duvarları, göğü, makinaları boyarmış... ama hoşuna gitmezse sonuç, pek alâ baştan başlıyabilirmiş... Bunuel, sonu, topsuz tenis oynıyan «arlequin»li sahneleri sevmediğini söylüyor. Rocha ise, Antonioni'nin filmi bitirmediğini, son kurgunun yapımcının elinden çıktığını, «Blow-up»ın aslında fotoğrafçının uzaklaşmasıyla bittiğini ve şimdiki son sahnenin filmin başka yerinde bulunduğunu söylüyor.

Bunuel, Rocha'yı geçirmek üzere kalkıyor Yolda Rocha hâlâ Meksika'daki yaşamı hakkında sorular soruyor «Okuyorum, ama çok fazla değil. Silâha merak sardım, küçük çapta bir koleksiyonum var ama özellikle boş olmağa bayılıyorum. Saatler boyu, hiç bir şey yapmadan oturabilirim.» El sıkıştıkları anda, Bunuel konuşmalarının leit-motiv'-ine tekrar dönüyor Venedik piskoposunun şenliğe karşı bir gösteri düzenlediğini duymuş... Rocha'ya birşey bilip bilmediğini soruyor, bu konuda

Glauber Rocha Venediğe dönmek üzere motorlu sandala bindiği anda, Luis Bunuel oteline doğru uzaklaşıyor(2)

(Çeviren Atillâ Dorsay)

---

(1) Yazı İşlerinin Notu :Luis Bunuel bugünlerde **La voie Lactée / Samanyolu**'nun çekimlerini bitiriyor.
(2) Bunuel'in okuyup onayladığı metin.

ALTIN ÇAĞ: SENARYODAN BİR BÖLÜM

Gerçeküstücü (Sürrealist) bir filmin konusunu anlatmak kadar güç bir iş yoktur. Gene de Altın Çağ'ın konusunu şöyle özetleyebiliriz «Olayların ters gidişi ve insanların hainliği yüzünden bir türlü birleşmeyen iki sevgilinin öyküsü. Bu genel temayı işlerken Bunuel hayır kurumlarına, dine, kiliseye, uygarlığa, gelenek ve göreneklere, kısacası toplum düzeninin hemen hemen her yönüne gençliğinin olanca şiddet ve sabırsızlığıyla saldırmaktan geri kalmıyordu. Bunun sonucu aşk bile, kabasaba hareketlerle cinsel duygularını doyurmaya çalışan, doyurduğu zaman da hayal kırıklığına uğrayan vücutların çırpınışı olup çıkıyordu. Türünde bir başyapıt olarak kabul edilen Altın Çağ sıradan sinema seyircisini bir hayli kızdırmıştı. Filmin ilk gösterisinin yapıldığı «Studio 28»de bağırıp çağıranlara, isteri krizine tutulup çığlık atanlara, giderek protesto anlamında (ya da bir sürrealizm gösterisi olarak) gözyaşı bombası fırlatıp ortalığı karıştıranlara rastlanıyordu. Film bu koşullar altında iki ay oynatıldıktan sonra Fransız hükümeti gösterilmesini yasakladı ve polis bütün kopyalarını toplayıp yoketmekle görevlendirildi. Zaten Altın Çağ'ın oynatılması bütün avrupa ülkelerinde (bu arada İspanya ve Sovyet Rusya'da) yasaklanmıştı.
Geçen ay Sinematek gösterilerinde yer alan Luis Bunuel'in Altın Çağ'ının senaryosunun başlangıç bölümünü, filmin hazırlanış ve gerçekleştirilişi arasındaki bağın kurulmasına yardımcı olması açısından yayımlıyoruz.

No. 1 — (Noktalı açılma) Yassı bir kaya üzerinde (yakın plân) bir akrep. Açılma devam eder, akrebe doğru onu tutmak istermiş gibi uzanan bir eli görürüz. Akrep tehditkâr bir şekilde zehirli kuyruğunu kaldırır.

ALT YAZILAR, — AKREP GENELLİKLE TAŞLAR ALTINDA YAŞAYAN BİR DEV ÖRÜMCEK ÇEŞİDİDİR.

No. 2 — Akrebin değişik bir açıdan görünüşü, elden uzaklaşır ve bir taşın altına gizlenir. Tam gizlendiiğ bir anda da el taşı kaldırır ve akrebin görünmesini sağlar.

No. 3 — (Yakın çekim) Akrebin önden görünüşü, öyle ki kuyruğunu kaldırdızı zaman bütün boğumları görülebilmektedir. Kararmadan önce bu plâna, hayvanın (yakın çekim) zehirli kuyruğunu gösteren resimlerin üzerine şu alt yazılar konur:

ALT YAZILAR — AKREBİN KARNI BOĞUMLUDUR VE KUYRUĞUNUN UCUNDA ZEHİRLİ İĞNESİ VARDIR, SOKMASI ÖLDÜRÜCÜ OLABİLİR.

No. 4 — El, bir çöp yardımıyla akrebin sırtına dokunur. Akrep ani bir hareketle çöpü sokar.

ALT YAZILAR — BU GÜNE KADAR DOĞRULUĞU PEK TANITLANAMIYAN BİR EFSANEYE GÖRE AKREP ATEŞLE ÇEVRİLDİĞİNİ GÖRÜNCE İNTİHAR EDERMİŞ.

No. 5 — Akrebin yukarıdan görünüşü (eğim çekimi). Hareketsiz duran hayvanın tek yaşama belirtiis karnının devamlı hareketidir.

Akrebin değişik bir açıdan aynı yerde görünüşü, fakat bu kez etrafı ateşle çevrilmiştir.

ALT YAZILAR — AKREP GENELLİKLE ÇORAK VE HİÇ BİR BİTKİNİN YETİŞEMİYECEĞİ KAYALIK YERLERDE YAŞAR.

No. 6 — Ön plânda bütün ayrıntılarıyla gö-

rülen akrep bir kayanın yamacına tırman - maktadır. Aynı anda da alıcı hızlı bir kaydırmayla akrepten uzaklaşır. Ve sonunda uzaklığın etkisiyle hayvan görünmez olur. Hüzün dolu aysı bir manzara görülür. Kaydırma durur ve ilkin herşey odak ayarı yapılmadan görünür.
Org. Dinsel müzik. Resitatif.
Aynı manzaranın bu kez başka bir açıdan gene odak ayarsız görünüşü. Odaklama yapılır ve yalnız o zaman ön plânda bir kayaya tırmanmış haydut yüzlü bir sürü şeyle kuşanmış bir adamın aşağıda yarın dibinde denize yakın bir yerde dikkatle bir şeye bakmakta olduğunu görürüz.
(Geniş açılı mercek). Haydutun acaip ve korku yaratan sefil ve aç görünüşü. Haydut dikkatle aşağıya doğru bakmaktadır. (No. 7). Bakışı çabuk ve sinirlidir, tıpkı arkadaşları tarafınca iyi bir avı gözlemek üzere öncü gönderilmiş bir nöbetçi gibidir. Son bir kez daha bakar. (Bu numarayı birkaç kez çekmek, kurgu sırasında gerekirse bunlardan birini kullanmak iyi olur).
Birden müzik yükselir.

No. 7 — Haydutun görüş açısı. Hemen deniz kıyısında tören elbiseleri giyinmiş dört papaz sanki bir kilise korosundaymışlar gibi durdukları açık seçik olarak görülür.

No. 8 — (Papazlar Papazlardan biri seyircinin de farkedebildiği bir şekilde haydutun kendilerini gözetlediğini görür.) Cepheden alınmışlardır. Ayaklarının dibine dek gelen denizi ve dalgaları da biraz görürüz. Papazlar ilâhi söylemektedirler.
Yatay çevrinme. Alıcı papazları dik çekiminde çerçeveler. Bu dört papazdan sonuncusunun, en küçük olanının uçları kıvrılmış bıyıkları vardır. Bu durumundan rahatsız görünmemektedir. Bütün hepsi bir katedral korosunda söylerlermiş gibi uykulu ve hırıltılı bir biçimde ilâhi söylemektedirler. Birisi arada bir ilgisiz bir biçimde elindeki dua kitabına göz atmaktadır; ötekiler dua kitaplarını kapalı tutmaktadırlar. Ama bir parmaklarını kitaplarının içine sokmuşlardır.
No. 9 — No. 6 daki yakın çekimden biraz daha büyücek bir çekim. Hâlâ bakmakta olan haydut arkadaşların haber vermek için birden karar vermiştir. Kayadan atlarken son derece bitkin oluşu yüzünden tökezler. Ama hemen kendini toparlar ve alıcıya doğru hızla yaklaşır. Yüzü acınacak bir durumdadır, sanki inanılmaz bir şeyden tedirginmiş gibidir, bu bir çok şey olabileceği gibi, AÇLIK da olabilir. Haydut görüş alanından çıktıktan sonra alıcı 160 derecelik bir çevrinme yaparak onu tekrar bulur ve yalpalayarak hızla uzaklaşmasını izler.

No. 10 — İlâhi söylemekte olan papazların yeni bir görünüşü. Ön plânda bıyıklı papaz vardır. Papazların uyur durumda denizin sesini dinlerkenmiş gibi çekileceğine çekim sırasında karar verilecektir.

No. 11 — Aynı manzaranın herhangi başka bir görünüştü. Haydut bitkinliğinin elverdiği ölçüde hıla alıçıya doğru eğiklenmesine yaklaşmaktadır. Elinde baştan beri görülen tüfeği vardır.
Kayalık bir yokuştan aşağı doğru inmektedir.
Bir kaç adım attıktan sonra duraklar ve terini siler. Sinir krizine tutulmak üzeredir sanki. Bir baş dönmesi gelir, ama kendini toparlar ve koşmasını sürdürür.

No. 12 — Toplu çekim Haydutların sığınağı harabelerin ya da bir kulübenin pek uzak olmaayn görünüşü. Haydut çekim alanına sırtı alıcıya dönük olarak girer ve harabelere doğru ilerler.

No. 13 — Harabelerden ya da kulübeden göründüğü biçimde, haydut yakın çekime dek yaklaşır. Ön plâna dek. Önüne çıkan bir hendeği atlaması gerekmektedir, ama o denli bitkindir ki kıvranarak yığılır. Düşüşünün sertliği saçmadır ve aşması gereken hendekle bir orantısı yoktur. Acı içinde topallıyarak yoluna devam eder.

No. 14 — Harabenin ya da kulübenin ön plânda toplu çekimi. Haydut sırtı alıcıya dönük olarak çekim alanına girer. Ve harabelere doğru ilerler

Giriş kapısının görünüşü.
İçerisi. Bomboş bir yerdir. Tavanın yarıklarından gökyüzü görünmektedir. Sönmüş ocak ve oraya buraya dağılmış kırık san-

dalye parçalarıyla sefil bir görünüşü vardır ve terkedilmişe benzemektedir. Bir ot yığını haydutların yatak olarak kullandıklarının belirtisidir. İçlerinden biri, Péman (Pierre Prévert) bir köşede otların üzerine uzanmıştır. Bir diğeri bir ekmek parçasını kemirmektedir. Ötekilerin ne yaptığı ise çekim sırasında belirtilecektir. Orta yerde Elebaşının oturduğu görülür.

No. 15 — Diz çekimi. Elebaşı (Max Ernst). Yüz anlatımı nöbetçi gözcü haydutunkine benzemektedir. Ama ondan daha canlı ve sağlam görünmektedir. Öteki haydut gibi acaip ve vahşidir. Kaşlarını çatmış, korkunç bir biçimde önüne bakmaktadır.

No. 16 — Bir köşede can çekişir bir durumda ot yığınına uzanmış Péman vardır. Diz çekimi, eğik. Kapalı gözleri yavaşça açılır, görmeden bakar ve sonra tekrar kapanır.

No. 17 — Başka iki haydut. Onların da durumu ötekilerden aşağı değildir. Hareketli olarak, açlık ve korku arası belirsiz bir ifadeyle boşluğa bakmaktadırlar. Tam o sırada kapı vurulur, hepsi yerlerinden hoplarlar (No. 18). İçlerinden biri Elebaşının buyruğuna uyarak yerinden yavaşça kalkar ve kapıyı açmaya gider. Kararsız ve sallantılı yürüyüşünden içinde bulunduğu acıklı durum bir bakışta anlaşılmaktadır.

No. 18 — Kapının vuruluşu üzerine Elebaşı yerinden hoplar. Ve gözleri kapıya dikili olarak kalır. Önceden kararlaştırılmış bir parola varmışçasına kapı tekrar vurulur. Elebaşı sağ yanına doğru kapının açılması için işaret verir.

No. 19 — Ön plânda kapının iç yanı. Açmak için yerinden kalkmış olan haydut kapıya yaklaşır. Abartılmış, oşarılmış bir biçimde sol elinde tabancasını tutarken sağ eliyle kapının sürgüsünü çeker. Kapı açılır ve eşikte gözcü haydut belirir.

No. 20 — Haydutu görünce biraz canlanan Elebaşı'nın görünüşü. Kaşlarını çatarak ona bakar. Poz (21). Soru karşısında Elebaşının yüz ifadesi allak bullak olur. Ve gözleriyle arkadaşlarına danıştıktan sonra karşılık verir.

ÇIN YAKIN MI ?

MARCO BELLOCCHIO İLE KONUŞMA

christian braad thomsen

Son dört beş yıl içinde İtalyan sinemasında yeni bir yönetmenler topluluğu ortaya çıktı. Bu topluluğun en çok umut veren iki yönetmeni, Marco Bellocchio **(I Pugni in Tasca** ve **La Cina è Vicina)** ile Bernardo Bertolucci **(La Commare Secca** ve **Prima della Rivoluzione)** dir. Bu iki yönetmenden Bellocchio daha önde geliyor; şimdiye değin yaptığı iki filim onu, genç Avrupa sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri durumuna getirdi. Şimdi yirmi sekizinde olan Bellocchio, **I Pugni in Tasca**'yı yirmi beş yaşındayken yaptı. Bir ailenin yok oluşu üstüne zorlu, rahatsız edici bir filimdir **I Pugni in Tasca**, muhtemelen de Godard'ın **A Bout de Souffle**'undan bu yana en özgün «ilk-film»dir. Ana teması, dengesiz bir aileden gelme saralı bir gencin, yetkin olma çabalarındaki başarısızlığıdır. Ürkütücü hastalığı nedeniyle yaşamla başa çıkmakta kendini güçsüz bulmaktadır bu genç; bir süre intiharı düşünür. Ama intihar etmez de ilkin kör annesini sonra da yarı «katatonik» kardeşini öldürür. Bu iki hasta varlık ortadan kalkınca belli belirsiz cinsel duygular beslediği kız kardeşiyle birlikte daha iyi bir yaşam süreceğine inanmaya çalışır, estetik bir güzellik idealinden hareket ederek. Her iki cinayeti de başarır ama yaptıklarını söyleyince kız kardeşi şiddetle sarsılır. Yarı felçli bir duruma gelir (gerçek ya da sanı). Kısa bir süre sonra delikanlı ciddi bir sara nöbetine yakalanır. Hâlâ yatakta yatan ve onun kendisini de öldürmeyi düşündüğünün farkında olan kız kardeşi, bu sara nöbetinde onu yerde yatar, bağırır çağırır ve ağzından burnundan köpükler saçılır bir durumda bırakır. Bu çok güçlü bir sona-eriş sahnesidir; Verdi'nin La Traviata'sından «Sempre libera» aryası bu sahneyi ölümsüzleştirir. **I Pugni in Tasca** bir hastalık anemnezi değildir. Evrensel bir sorunun (yetkinleşmek) ele alınarak, aşırı bir durumun Bellocchio'nun sağlam sinema anlatımıyla gösterilmesidir. Marco Bellocchio'ya 1967 Venedik filim festivalinde rastladım, filimleri üzerine sorular sordum.

— Neden ilk filminizi saralı bir aile üstüne yaptınız?

— «Bir filim kimi zaman simgelere (sembollere) gereksinme gösterir. Sara, gençlerde çoklukla karşılaşılan, bütün o düş kırıklıklarını, bütün o güçlük ve zayıflıkları simgeler nitelikte göründü bana. Bazıları bu filme tıbbî bir hastalık anemnezi olarak baktılar, filmin yapılmasına başlamadan önce farkındaydık bu tehlikenin. Konuyu mümkün olduğunca nesnel ve alaylı bir açıdan işlemeye çalıştım. Ne denli biçimi önemsemiş gibi görünüyorsam da, hikâyenin, konunun da o ölçüde kendini belli ettiğine inanıyorum. Seyircilerin, filmimin baş kişisine bir hasta olarak bakıp geçmiyeceklerine, onun bütün gençlerin yaşamındaki belirli bir dönemi dile getirdiğini hissedeceklerine inanıyorum.»

— **I Pugni in Tasca**'nın otobiyografik olduğunu söylemiştiniz bir gün. Siz kendiniz neresindesiniz filmin?

— «Filim, belli bir durum ya da kişide kendimi buluyorum anlamında otobiyografik değildir. Bundan kaçınmaya çalıştım. Öte yandan ben de bir burjuva ailesinden, filimde tanımlanan türden bir taşralı çevrede yetiştim. Bunların hepsi kendi öz yaşantımdan geliyor, bütün yaşamım burjuva ve katolik gençliğime bir tepki olarak gelişti. **I Pugni in Tasca'-**

daki delikanlı gerçeği kabul etmediği için yok olmaktadır. Kaçma çabaları yalnız düşünüş özelliklerini değil, yarı faşist niteliklerini de ortaya koymaktadır. İtalyanın faşist döneminde kurulan geniş bir aileden yetişmiş; babam faşist partinin bir üyesi değildi ama partinin politikasıyla duygusal yönden bağlantılıydı sanıyorum. **I Pugni in Tasca**, yaşayabilmek için uzaklaşmak zorunda kaldığım bir çevreyi tanımlamaktadır ve bu anlamda otobiyografiktir.»

— Kimi İtalyan Parlamento üyeleri filminizi şiddetle protesto ettiler. Filmin nesine karşıydılar?

— «Hristiyan Demokrat Partisinin kırk bir üyesi filmin yasaklanmasını istediler. Filmi İtalyan ailesine, özellikle de ailedeki annenin rolüne bir saldırı olarak görüyorlardı. İtalya'da aile hemen hemen kutsal bir kuruluştur, toplumun temel direğidir, aileyi eleştirmek de çirkin ve ayıp sayılmaktadır. İtalyan filimleri devletten yardım görür maddî olarak. Sanat değeri olan ama ticari başarı sağlayamayan filimlere de özel ödüller verilir. Politikacılar benim bu parayı almama engel olmaya çalıştılar.»

Politikacıların karşı oluşlarına karşın **I Pugni in Tasca**, yılın en özgün senaryosuna verilen «Nastro d'Argento» (İtalyan Oscar'ı) ödülünü kazandı. Bununla birlikte Bellocchio'nun ikinci filmi **La Cina è Vicina** da çeşitli tepkilerle karşılandı. 1967 Venedik festivalinde Godard'ın **La Chinoise**'ıyla birlikte jüri özel ödülünü aldı **La Cina è Vicina**. Ama yine de İtalya'da yasaklandı, çünkü Bellocchio bu filminde de küçük İtalyan burjuva ailesini kıyasıya eleştirmesini sürdükmekteydi.

«La Cina è Vicina/Çin Yakındır», Çin eğilimi İtalyan marksistlerinin duvarlara ve ilân yerlerine boyalarla yazdıkları bir slogandır. Yörel politik durumun öfkeli bir yorumunu yapmak için, kişileri arasında çok gülünç ve karmaşık birtakım politik ve cinsel ilişkileri kullanan Bellocchio bu sloganı filmine ad ola-



LA CINA E VINCINA / ÇİN YAKINDIR / MARCO BELLOCCHIO

rak seçmiştir. Filim aynı zamanda politikadaki çürümüşlük ve ideoloji yoksunluğu ile özel yaşamdaki ahlâk ve dürüstlük yoksunluğu arasındaki bağıntıyı gösterir. Filmin konusu ayrıntılara inilemiyecek ölçüde karışıktır; bu nedenle birkaç örnekle yetineceğiz.

Baş kişiler, taşra orta sınıfından ikisi erkek, biri kız üç kardeştir. En küçükleri Camillo, aileyi protesto amacıyla Çin eğilimli küçük bir gösterici gurubuna katılmıştır. Vittorio ve Elena burjuva ahlâkını, orta tabakanın düşünce şeklini temsil ederler. Bununla birlikte Vittorio, Sosyalist parti için aday olması yolundaki çağrıyı kabul eder. Parti orta tabakayı da çekecek bir aday istemektedir; Vittorio sosyalist olmadığı halde kibrini tatmin için adaylığı kabul eder. Bu iki burjuva temsilcisine karşıt olarak iki de proleter tanıtılır: Vittorio'nun sekreteri Carlo ve Carlo'nun nişanlısı Giovanna. Giovanna Vittorio'nun metresi olur, proleter Carlo da burjuva Elena'nın aşığı olunca işler daha da karışık. Filmin alayı buradadır: her iki proleter de işverenleriyle cinsel ilişkidedirler ve bazı gebeliklerden ötürü proleterlerin baştan savulması umulduğundan daha kolay olur.

Filimdeki en ince sahne, nişanlı çiftin aynı anda burjuva evinin yatak odalarından dışarı süzülmeleridir herhalde. Burada ve daha başka sahnelerde Bellocchio'nun toplumsal eleştirisi Bunuel'i akla getirir: aynı şeytanca kurnazlık ve ustalıklı yergi. Bellocchio'yu, kendinden önce gelen marksist İtalyan sinemacılarından özellikle ayıran da bu sert alay, bu iğneli mizahtır işte.

Hangi siyasi partiden olduğu sorulduğunda şöyle cevap vermektedir Bellocchio Hiç bir resmi partiye üye değilim ama yüreğim İtalya'daki komünist Çin eğilimli küçük guruplarla birlikte atıyor, onlarla dayanışma halindeyim. Ne yazık ki bir siyasal güce sahip değiller bunlar daha, sol kanat partilerine de bir alternatif teşkil etmiyorlar çünkü daha yeterli bir biçimde örgütlenmiş değiller. Yine de Mao gurupları çok dinamik, Vietnam konusunda çok kışkırtıcı gösteriler yapıyorlar, İtalya'daki resmi güçleri tedirgin etmeyi başardılar. Ama belli de inandıkları düşüncenin otomatik olarak Avrupaya uzatılmayacağının tam bilincinde değiller. Çin ve Avrupa öyle değişik yerler ki, Çin kültür devrimi değişiklikler yapılmadan Avrupaya aktarılamaz; Avrupanın koşullarına uydurulmalıdır. İdeolojik düzeyde Avrupa'daki Çinli guruplar çok daha bilinçli olarak çalışmalılar ama somut eylemde gerçek öneme sahip duruma geldiklerine inanıyorum.»

— **La Cina è Vicina**'dan hareketle bir yargıya varacak olursak, çalışan sınıfın kapitalist toplumu değiştirme ve bir devrim yaratma olanağına pek inanmıyorsunuz. Çalışan sınıfı, değiştirmesi gereken toplum tarafından az çok yok edilmiş olarak göstermiyor musunuz?

— «**La Cina** è **Vicina**'yı yapmayı uzun zamandır istiyordum ve filimin sınırlarını incelemiştim. Önce ulusal bir anlamı olan bir filimdir bu. İtalya'nın siyasal durumunu tartışmak, bir emekçi partisinin burjuva partileriyle işbirliğine giremiyeceğini söylemek istedim. Böylece bir şey olursa emekçilerin partisi kaçınılmaz olarak düşüncelerini yitirecektir, bu da İtalya'da olanın tıpatıp aynıdır. Hristiyan Demokrat Parti ile sosyalistler arasındaki işbirliği, sosyalist partinin herşeyi yitirmesine yol açmıştır. Çalışan sınıf ve burjuvalar arasındaki anlaşmalar yalnızca kurulu düzenin yararına işler ve bundan kaçınılmalıdır; böyle işbirlikleri ancak ülke, savaş ve ortak bir düşmana karşı direnme gibi, ayrık durumlardaysa ki 1940-45 arasında durum böyleydi mümkündür.»

—**La Cina** è **Vicina**'yı gördüğüm zaman filim bana sık sık Joseph Losey'in **The Servant**'ını anımsattı; çünkü, bana öyle geliyor ki, siz de Losey'in soyut ve şematik bir biçim verdiği konuyla ilgileniyorsunuz kapitalist bir toplumda çalışan sınıf burjuva ideallerini ve ahlâk yargılarını nasıl benimsiyor. Filminizde Carlo ve Giovanna işverenleriyle aynı ideallere sahipler en çok para ile ve toplumda belirli bir yere sahip olmakla ilgileniyorlar, böylelikle de hiç bir şeyi değiştiremiyorlar.

—«Losey'le karşılaştırmanız çok yerinde, yalnız **The Servant** benimkinden çok daha iyi bir filim elbet. Losey'in filimlerini her zaman alkışlarım, ama **La Cina** è **Vicina**'nın konusunu seçtiğim zaman, benim konuya yaklaşışımın onunkiyle aynı olamıyacağını anla-

dım. Losey evrenseldir, oysa ben kendi ülkemdeki kesin ve somut bir durumdan hareket ederim, çünkü ben bir İtalyanım ve İtalyanların durumu doğrudan doğruya anlamalarını sağlamak için, günümüzdeki siyasal durum üstüne düşüncemi söylemek istiyorum. Losey'in stili bir yönden eski sayılabilir, ama bu söz bir aşağılama anlamında alınmamalıdır. Losey, sık sık ön plana çıkarılan bir sürü ayrıntılarla yakından uğraşır. Dekorun simgesel rolüyle çok ilgilenir, öte yandan benim için herhangi bir şey olabilir dekor, boş bir duvar bile. Benim için önemli olan filimdeki kişiler ve onların sorunlarıdır yalnız. Carlo ve Giovanna burjuva ideallerini benimsediklerinden sınıflarının temsilcisi olarak güçlerini yitiriyorlar, demekte haklısınız. Ama benim kişilerim normal kimselerdir; Losey'in kötü olan ve çalışan sınıfı temsil ettikleri ancak dolaylı olarak söylenebilen kişilerine benzemezler.»

— Madem sorunları böylesine dolaysız ortaya koyma yolunu seçtiniz, filminizin aslında siyasal bir öneme sahip olduğuna inanıyor musunuz? Filmin seslendiği insanların tutumlarını değiştirebileceğine inanıyor musunuz?

— «Bir filmin herhangi bir siyasal durumu değiştirebileceğine inanmıyorum. Yine de böyle bir filim yapmak gerekli. Yapım beni iktidardakileri kışkırtmaya, eleştirmeye zorluyor. Emekçi partilerinin tutumlarıyla uyuşmadığımı mümkün olduğu kadar güçlü bir bir biçimde göstermem gerekli. Filmime karşı gösterilen tepki de umduğum gibi oldu. İnsanlar öfkeli ve onurları kırık. Onlara ne ölçüde kötü davrandıysam, o ölçüde kötü bir tepki gösterdiler. Bu da böyle olmalı işte. Sanatçı kendini ne denli güçsüz duyarsa, kışkırtma ihtiyacı o denli artar.»

— Filimin adı, **Çin Yakındır,** Bu bir umut mu, yoksa bir korku mu?

— «Bir umut elbet. Öte yandan gerçek olayların, umudu ne ölçüde canlı tuttuğunu söylemek güç. Paradokslu olarak, Çin'i yakın bulanlar için Çin'in uzak olduğu, Çin'in uzak olduğunu düşünenler için ise Çin'in hemen köşeyi dönünce olduğu söylenebilir. Vittorio ve Elena'ya göre Çin yakındır. Bunlar özel mülkiyete dayanmaları ve burjuva yaşantıları yönünden kolayca rahatsız edilebilir kimselerdir. Bu, gerilemeye başlayan bir yaşantı biçimidir; kalıntılarını şimdiden görebilirsiniz.»

— Hangi İtalyan yöneticilerine kendinizi yakın buluyorsunuz?

— «Rossellini'nin ilk filimlerini çok beğenirim elbet, ama artık izlemiyorum onu; çünkü ona göre filim eğitimle ilgili bir şey haline geldi, filme belgesel açıdan yaklaşışı da benim görüşümden çok ayrı. Antonioni'nin çoğu filimlerini, Visconti'nin ilk filimlerini, **Ossessione**'yi, **La Terra Trema**'yı ve **Senso**'yu seviyorum. Ama, Visconti'ye ilişkin üzüntü verici durum şu ki, Viscoti on yıl önce gerçekten analizini yapıp eleştirebileceği burjuva yaşantısının bugün bir parçası oldu. Yeni filimleri saçma, önemsiz şeyler. **Ossessione** gerçekten devrimci bir filimdi; **Veghe Stelle dell'Orsa** çözük ve gerici. Fellini'ye gelince katoliklik kompleksleri benim hiç mi hiç izleyemediğim bir yöne iteliyor onu. Bir Fellini filminin on dakikadan sonrası hep sıkıyor beni. Tüm bu yaşlı yöneticiler bir filimle yapmak istediklerimden büsbütün ayrı şeyler üstünde çalışıyorlar.

Genç kuşaktan İtalyan filim yapımcılarına gelince, bizim sorunumuz, aynı düşünceler ve kavramlar üstünde çalışan tek bir grup olmayışımızdır. Bu da belki biz İtalyanların egosantrik karakterlerimizden ileri geliyor. Bertolucci'yi çok beğenirim **Prima della Rivoluzione** çok şiirsel ve etkileyici bir filim. Ama öte yandan da bu öznel şiirsellik benim niteliklerimden uzak. Bertolucci'nin öznelliği Fransız yeni dalgasıyla ilişkilidir, ben ise kendimi daha çok Bunuel ile bağlantılı buluyorum. Demek istediğimi gerçeküstücü filimlerle anlatmak yönünde kendimde bir etki duymamakla birlikte, onun kışkırtıcı, küfürlü filme alış tarzı bana çok çekici gelir. Bunuel'in harikulade yanı, günümüzde bile genç olmayı başaran ve her zaman kendine ve düşüncelerine bağlı bir eski yönetmen oluşudur. On ya da on beş yıl önce Hollywood'ta Hawks, Minnelli ve Aldrich gibi kişiler önemli şeyler yaptılar, ama bugün Amerikan sineması öldü artık. Sorunları hâlâ açıklıkla tanımlayabilen tek Amerikalı yönetmen Billy Wilder'dir.»

Çeviren Nazar BÜYÜM

kaynaklar

4 kasım'dan 25 kasım'a kadar çekilen türk filmleri

agâh özgüç

125) **TÜRKİYEYİ KURTARAN ADAM** - Yön. ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Cahit Engin / Oy. Tanju Korel, Nebahat Çehre, Erol Taş, Yılmaz Köksal / Yap. Alpay Film

127) **VAHŞİ BİR ERKEK SEVDİM** (Renkli) Yön. Niyazi Mustafa / Sen. Abdullah Ecip / Gör. Gani Turanlı / Oy. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Ferit Şevki / Yap. Saner Film

133) **YEDİ KÖYÜN ZEYNEBİ** (İkinci Çevirim)-Yön. ve Sen. Kemal Kan / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Nazan Şoray, Tugay Toksöz, Kadir Savun, Kâzım Kartal, Devlet Devrim / Yap. Topkapı Film

136) **EFELERİN ÖCÜ** Yön. ve Sen. Cevat Okçugil / Gör. Mehmet Ali / Oy. Yılmaz Gündüz, Tansu Sayın, Talat Gözbak, Sadettin Düzgün, M. Ali Akpınar Yap. Özaltın Film

KASIM

139) **SABAH YILDIZI** (Renkli) Eser. Muazzez Tahsin Berkant / Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Ediz Hun, Filiz Akın, Nubar Terziyan / Yap. Erler Film

140) **YAKILACAK KİTAP** (İkinci Çevirim)-Eser, Etem İzzet Benice / Yön. Süreyya Duru / Sen. Remzi Contürk / Gör. Mahmut Demir / Oy. Nazan Şoray, Ekrem Bora, Tanju Gürsu, Muzaffer Tema, Fatma Karanfil, Ali Şen / Yap. Duru Film

141) **KADIN SEVERSE** (Renkli-İkinci Çevirim) Eser. Esat Mahmut Karakurt / Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Safa Önal / Oy. Türkân Şoray, Ekrem Bora, Mine Mutlu, Meral Sayın, Mine Soley / Yap. Akün Film

142) **KARA PENÇE** Eser. Oğuz Özdeş / Yön. Mehmet Aslan. Sen. Oğuz Özdeş Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Tamer Yiğit, Figen Say, Yıldırım Gencer, Meltem Mete, Atilla Ergün, Yılmaz Köksal Yap. Pesen Film

143) **CEHENNEMDE BOŞ YER YOK** Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Eşref Kolçak, Nil Kutval, Turgut Özatay, Sami Tunç / Yap. Şafak Film

144) **KARAKAŞLI HATİCE** (Renkli) Yön. Memduh Ün / Sen. Bülent Oran / Gör. Cahit Engin / Oy. Fatma Girik, Berkant, Oya Peri, Feridun Karakaya, Vahi Öz, Sevgi Can / Yap. Uğur Film

145) **SON MEKTUP** Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Burhan Bolan / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet, Gülsün Kamu, Önder Somer / Yap. Arzu Film

146) **SEVMEKTEN KORKUYORUM** Yön. Nejat Saydam / Sen. Erdoğan Tunaş / Melih Sertesen / Oy. Murat Soydan, Mine Mutlu, Sezer Güvenirgil, Tanju Gürsü / Yap. Acar Film

147) **KARA GÖZLÜM EFKÂRLANMA**-Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Yılmaz Gürbüz / Oy. Gönül Yazar, Murat Soydan, Muhterem Nur, Münür Özkul / Yap. Pesen Film

148) **YEDİM ADIM SONRA** Yön. ve Sen. Yücel Uçanoğlu / Gör. Dinçer Önal / Oy. Uğur Güçlü, Sema Özcan, Özcan Tekgül, Turgut Özatay / Yap. Anadol Film

149) **KARA BATTAL'IN ACISI**-Yön. ve Sen. Alp Zeki Heper / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Fikret Hakan, Fatma Karanfil / Yap. Sinema Film

---

NOT: Eylül ve Ekim aylarında çekilen 125, 127, 133 ve 136 nolu filmler geçen sayıda atlanmış, 'Yara' adlı film 'Efelerin Öcü' ve Rejisörü de Ümit Utku yerine Safa Önal olarak dizilmiştir, düzeltiriz.

FEDERICO FELLINI İLE KONUŞMA

Federico Fellini'nin genç bir İtalyan yazarı olan Mario Devena ile yaptığı bu söyleşi Alman «Film» dergisinde çıkmıştır. Söyleşi yapıldığı sırada Fellini Poe'nun öykülerinden derlenen «Olağanüstü hikâyeler» adlı filmin kendisine düşen bölümünün çekimini (Non scomettere la testa con diavolo) yeni bitirmiş bulunuyordu. Bilindiği gibi De Laurentiis ile aralarında anlaşmazlık çıkmasına yol açan «Il viaggo di G. Mastorna» (G. Mastornanın yolculuğu) adlı film taslağı başka bir yapım evi tarafından gerçekleştirilecekti. Fellini bu konuşmasında söylediklerinden çok söylemedikleriyle kendisini ortaya koymaktadır. Bazı şeyler üzerinde açık bilgi vermekten kaçınması sırasında, verdiği cevaplardan daha anlamlı olmaktadır. Filimleri karşısında duyulan bütün hayranlığa rağmen dünyaya yabancı «zenaatkârlığı» kendisini günümüz sinemasının fosilleşmiş bir kişisi haline getirmektedir.

Devena: Son filminiz 1965 de çevrildi. Acaba susmanızın nedeni sanatsal mı, yapım güçlükleri mi, yoksa başka engeller mi var?
Fellini: Susmamın derininde yatan nedenleri ben de bilmiyorum. Bir sanatçı hiç bir zaman yaratıcı üretiminin durgunlaşmasının, giderek büsbütün durmasının gerçek nedenlerini bilmez. Bu uzun aravermeye yol açan bir takım dış olaylar oldu. «Mastorna'yı» kastediyorum. Bu filmi De Laurentiis ile yapacaktım: uzun süre susmama yapımcılarla aramızda başgösteren anlaşmazlıklar, benim çalışma biçimime pek de uymayan atmosfer yol açtı. De Laurentiis aleyhine bir şey söylemek istemem. Kendisi çok sevimlidir ve birbirimize saygımız vardır. Arkadaşız bile diyebilirim. Sanıyorum, De Laurentüs'in bir fikri gerçekleştirmek için ona vermeyi düşündüğü biçim benim görüşüme pek uymadı. Bu yüzden sonuç hayal kırıcı oldu. Birbirine saygı duyan insanlar olarak bir takım tatsızlıklara ve hayal kırılıklarına -yani bir filimden başka herşeye- yol açan bu bağlantıyı koparmaya karar verdik.
Devena: Sustuğunuz devre sizce kaybedilmiş zaman mıdır?

BU SORUYU GEÇELİM

Fellini: Aslında başkalarını yargılamaya pek meraklı değilim... kendimi hele hiç. Bilemiyorum... «Kaybedilmiş zaman» derken bu yılların hiç bir işe yaramadığını mı kastediyorsunuz? Bakın, ben diyorum ki, insan hiç bir zaman 'zaman' kaybetmez. Olaylar böyle gelişti, başka türlüsü de beklenemezdi.
Devena: İtalyan sinemasında savaş sonrasından beri yenigerçekçi akım hüküm sürüyor. Sizse ilk filminizle bile bu akımın dışında kaldınız. Kendine özgü bir tutumunuz vardı. Tüm İtalyan kültürünü bu derece etkileyen bu akımdan uzak kalmanızın nedenini açıklayabilir misiniz?
Fellini: Cevap vermek istemiyorum. Bu soruyu geçelim.
Devena: Filimlerinize biçim verirken sizi etkileyen ne olur? İdeolojik nedenler mi, raslantılar mı, yoksa günümüz yaşamında ortaya çıkan şu ya da bu olay üzerine okuduğunuz kitaplar mı?
Fellini: Eğer bir itirazınız yoksa bu soruyu da

geçelim.
Devena: Yazık. Her türlü angajman ve ideolojiye karşı olduğunuzdan bu soruyu cevaplandırmak istemeyişinizi anlıyorum.
Fellini: Evet, bu noktayı geçelim.
Devena: Arada bir sanatsal yapıtlarınızın katolik bir anlayışla yoğrulmuş oldukları söylenir. Siz ne diyorsunuz?
Fellini: Bu soruyu da geçelim.
Devena: İyi ama, bir şeylerden konuşmamız gerekir. Kişiliğiniz hakkında bir şeyler öğrenmemize yarıyacak bütün soruları geçersiniz, size yaşınızı sormakla yetinmek zorunda kalacağım.
Fellini: Bunu da geçelim.

SANATÇI SEÇMEZ

Devena: Sizce yapıtlarınızdaki yaratıcı gelişim düz bir çizgi halinde midir, yoksa -kökten olmasalar da- bazı dönüm noktalarınız var mı?
Fellini: Bir yeteneğin tarihçesini gelişim diye tanımlıyabileceğimizi kabul edelim, benim özelliklerimin, tembelliğimin, çalışma biçimimin sınırları içinde düz bir ilerleme çizgisi göstermektedir. Ama yine de az önce başka bir sorunuza verdiğim cevabı tekrarlamak zorundayım: kendi kendimi yargılamayı beceremiyorum, hem de kendimi yargılamak istemiyorum. Başka bir şey yapamadığım için birbiri ardından film yaptığımı sanıyorum..
Devena: Film öyle boyutlar ve anlamlar kazandıki, toplumun fikirleri, bilinci ve alışkanlıkları üzerine etki yaptığı herkesce kabul edilir oldu. Çalışmalarınızda bu etkeni gözönünde bulundurur musunuz?
Fellini: Bilinçli olarak -hayır- diyebilirim. Bir yapıta başlarken, gerçekleştirmek niyetinde olduğum şeyin ne gibi ürkütücü etkiler yapacağını, neler aşılayacağını düşünüp, bunun sorumluluğunu üstüme almaya kalkmam. Sanıyorum, sanatçı kafasını böyle şeylere yormamalıdır. Yoksa işin kendiliğindenliği ölür. Bana öyle geliyor ki bazı şeyleri sanatçı seçmez, daha çok bazı şeyler sanatçıyı seçer. Bir kere de «seçilince» sanatçının asıl ödevi, bu şeyleri olanaklar oranında, başka şeylere ve birbirlerine karıştırmadan yansıtmaktır.

Devena: İtalyan yapımcılarının büyük kısmının Amerikalı yapımcılara bağlı olduklarını ve onların hükmü altında olduklarını biliyor musunuz?

PARALARI AMERİKALILAR VERİYOR...

Fellini: Ben bunları hiç bilmem, doğrusunu isterseniz de ilgilenmediğim için. Arada bir bazı toplantılar yapıldığını, bu toplantılarda dolar'a, Amerikan'ın İtalyan filim piyasasına ve İtalyan yapımcılara karışmasına karşı çıkıldızını kulaktan dolma biliyorum. Bilmem.. Amerikan dolarının etkisi apaçık ortada: Beğenileri, özellikle yatırımları belirliyor. Aynı zamanda, çoğunluğa seslenen herkesin hoşuna giden yapımlara eğilim duyulmasına yol açıyor. Bir kalıplaşma söz konusu burada. Filimlerimizin tuzu biberi, özgünlüğü kayboluyor. Ama yine de bu olguya karşı çıkmak için ne sağlık verebilirim, bilmiyorum.
Devena: Bu doğru

..BİZ DE FİLİM YAPIYORUZ

Fellini: Ama gine de insanın -genel olarak- en kötü en kısıtlı koşullar altında bile her durumdan elinden geldiğince yararlanması gerekir, diye düşünüyorum ben. Bunu göz önünde bulundurarak davranmalıyız: Amerikalılar paraları veriyor, biz de filmlerimizi kendi anlayışımıza göre yapıyoruz. Başka ne yapabiliriz bilmiyorum aslında.
Devena: Yeni filminiz üzerine neler söylemek istersiniz?
Fellini: Önceden de söylendiği gibi film Poe'nun bir öyküsü üzerine. Serbest, ama oldukça serbest bir değerlendirme: öykü beni yalnızca isteklendirdi Fransız yapımcılarla ilişki kurmanın bana özgürlüğümü, doğal çalışma ritmimi yeniden bulmamı sağlıyacağını hissetmiştim. Nitekim de öyle oldu. Onun için bu işi üzerime aldım.
Devena: Bunu daha önce de söylemiştiniz.

GÖZ ÖNÜNE ALDIĞIM ŞEY

Fellini: Evet, ama De Laurentiis'ten kurtulmak istiyordum. Bunu biraz da üzülerek söylüyorum, çünkü dediğim gibi ilişkilerimiz son



FELLİNİ, **RUHLARIN GIULIETTA'SI**NIN ÇEKİMİNDE BİR OYUNCUYU YÖNETİYOR

derece iyiydi. Beraber çok çalıştık: «La Strada (sonsuz sokaklar)», «Le notti di Cabiria (Cabiria geceleri)». Aradan on, oniki yıl geçti, ikimiz de değiştik: De Laurentiis belli bir biçimde çalışmak istiyor, oysa benim filim yapabilmek için öğrencilere özgü bir heyecan duymam, sergüzeştçi bir tutkuya kapılmam gerek. De Laurentiis Amerikan usulü sinema yapıyor, önceden programlanmış yapıtların ön koşullarını büyük bir titizlikle yerine getiriyor, sonra bunlarla büyük yapım şirketlerinin çabalarını vuruyor, sınırlandırıyor. Çeşitli nedenler var. Tekrar ediyorum...
Devena: Evet, hep kendinizi tekrarlıyorsunuz.
Fellini: ...bu kısa filmi yalnızca bu sebeple çevirdim. Ama şimdi, çekim çalışmaları bittikten sonra, Poe'nun bana çok uygun bir yazar olduğunu söyliyebilirim. Onun kadar hiçbir yazarı kendimi yakın bulmamıştım.

AVANSIMI ALMAKTIR

Fellini: Herşeyden önce De Laurentiis yapımlarından ayrılmaya karar vermiştim, nitekim de bunu başardım. Çoğunlukla bir film yaparken, başka amaçlarım yoktur. Söz konusu olan hikâyeyi yansıtmayı, doğal olarak ortaya çıkan esinlenmeleri gerçekleştirmeyi, çeşitli tipleri anlatmayı kendime görev edinir, avansımı ve sonra da sözleşmeye uygun olarak paramı alırım. Ötekiler, «başka şeyler yapmaya niyetli olanlar» ...bütün başka amaçlar «entellektüel» türdendir, o yüzden de sahici değillerdir.

Devena: Yani sizin görüşünüze göre bütün ideolojiler sahici olmaktan uzaktır.
Fellini: Ben öyle düşünüyorum. İdeolojiler, genelfikirler bazı yazarlara yardımcı olabilirler, hiç değilse başlamak için yardımcı olurlar-bazıları başlamak için bir ideolojinin tüm güç verici etkisine gereksinme duyar, başka birisi âşık olmalıdır, bir üçüncüsünün borçları olmalıdır, ancak böylece... örneğin benim yatkınlığım üçüncüsüne, yeni filme baş-

lamama yol açan bir ideolojiden, herhangi bir ideolojiden çok borçlarım olur.

Devena: Son zamanlarda sinemanın «gerçeğin her türlüsünden sürekli kaçma» gibi sorunları işlemekten çekindiği söyleniyor. Bu gözlemi doğru buluyor musunuz, Poe'ya dönmemiz bu gözleri sizin kişiliğiniz açısından haklı çıkarır mı?

Fellini: Hiç bir şekilde. Bir kere: Poe bir dâhi, büyük bir sanatçı ve gerçek bir ozandır. Bu yüzden, bu denli büyük bir sanatçıya eğilmek nasıl gerçeklerden kaçış olarak tanımlanır anlamıyorum. Bir ozan-eğer söz konusu olan böyle biriyse-herzaman salt ve canlı gerçeğin kendisidir. Genellikle, yani endüstri açısından, filmin sorunlardan sıyrılmak istemesi doğru olabilir. Buna karşılık, yazarlar-yani yazar olarak nitelendirilmeye gerçekten hak kazananlar-hiç bir zaman kendileri olmaktan kendileri ve özel sorunları ile ilgilenmekten vazgeçemezler. Bu sorunlar her yazarın kendi isteksizlikleri, ruhsal durumu, umutları, huyları oranında az ya da çok derinleştirilecektir, ama bana öyle geliyor ki uluslararası sinemanın insanı hayal kırıklığına uğratmıyan, inandırıcı bir güçle ve «medeni cesaretle» kendisini ortaya koyan bir düzine yazarı var.

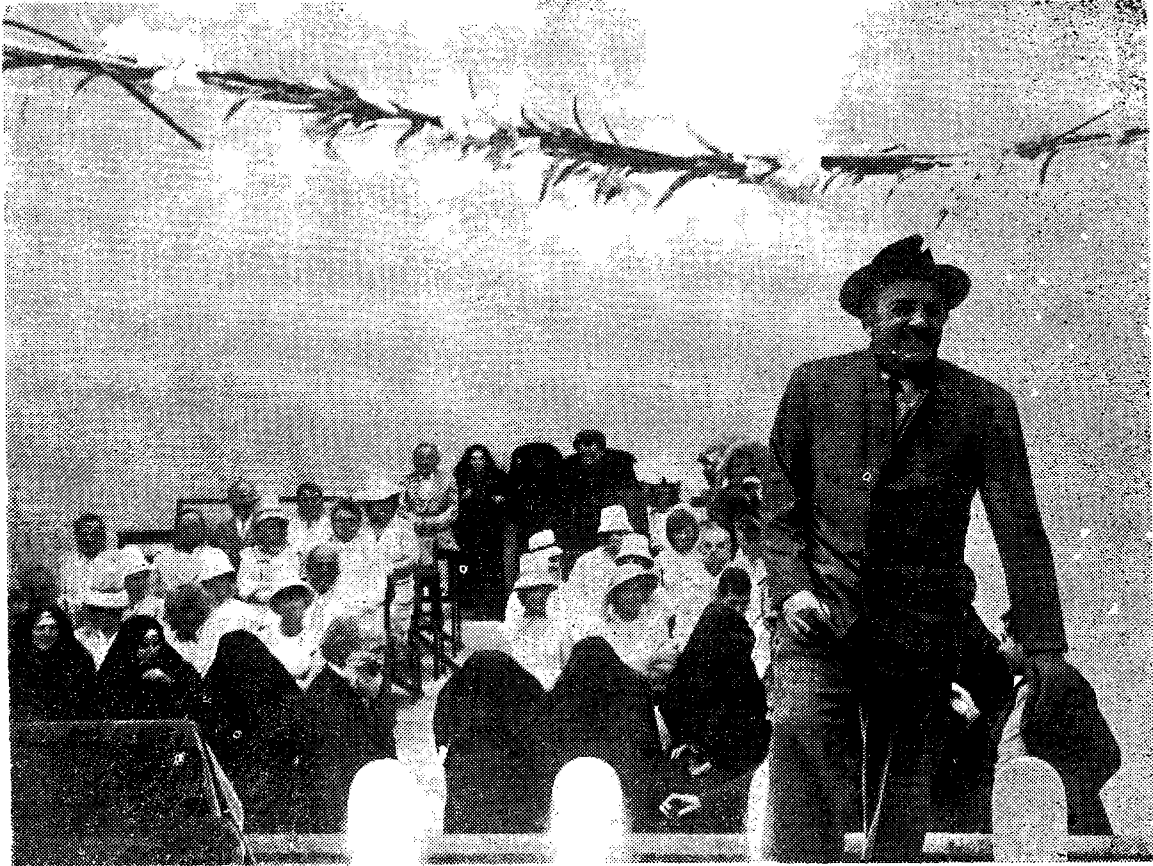
Devena: En çok bağlandığınız ve en büyük başarıyı kazandığınız film hangisi sizce?

Fellini: Bakın, bu çeşit sorulara nasıl cevap vereceğimi gerçekten... sizi hayal kırıklığına uğratmamak için bütün iyi niyetimi kullandığım halde gerçekten nasıl cevap vereceğimi bilemiyorum.

Devena: Şu ya da bu filim arasında hiç bir seçme yapmaz mısınız?

FELLİNİ, FELLİNİ, FELLİNİ

Fellini: Evet, duygusal seçimlerim vardır: filmlerin çekimi bazı anılarla ilişkilidir çünkü, örneğin bir arkadaşla, ya da bir kadınla ya da bazen bir kentle karşılaşma gibi.. yada.. ama



FELLİNİ, **RUHLARIN GIULIETTA'SININ** ÇEKİMİ SIRASINDA

bu seçimler hiç bir zaman filmin sanatsal yapısıyla ilgili değildirler

Devena: Kendinizi çağdaş yönetmenlerin hangisine daha yakın hissediyorsunuz? -bazı belirgin benzerlikler ve konu seçme açısından?

Fellini: Fellini'ye. Federico Fellini'ye. Fellini'ye.

Devena: İtalyan filimlerinin çok değerli ve anlamlı olduğu söylendi. Bu görüşe katılıyor musunuz, katılıyorsanız, niçin?

SİNEMAYA ÇOK SEYREK GİDERİM

Fellini: Düşünüyorum, evet düşünüyorum.. ama bu konuda yeterince bilgi sahibi değilim. Genel olarak ele alırsak, İtalyan sinemasının, savaş sonrası döneminde, birtakım özel durumlar ve raslantılar sonucu, öyküleri resimlerle anlatma alanında yeni, canlı, otantik ve kendiliğindenliği olan bir biçim bulduğu kanısındayım. Savaş öncesi döneminin yalnızca bir eğlence ve tüketim maddesi olan Amerikan filmleriyle bir karşılaştırma yaparsak bunu söyliyebiriz. İtalyan filmleri yazarın bir filmde kişiliğini ortaya koymasının mümkün olduğunu meydana çıkardı. Bu yüzden İtalyan sinemasının sinema tarihinde çok belirli bir yeri vardır.

Devena: Seyirci olarak hangi filmleri tutarsınız?

Fellini: Burada sizi biraz şaşırtıcak bir itirafta bulunmalıyım: Ben sinemaya çok seyrek giderim-belki üç dört yılda bir.

Devena: Yani aslında sinemaya inanmıyorsunuz?

HERŞEY HOŞUMA GİDER

Fellini: İnanırım, hem de nasıl! En sonunda ben de filim yapıyorum aslında. Ama sinema beni çekmiyor. Ben de niye olduğunu iyi bilmiyorum, hiç bir zaman bu soruyu çözemedim. Belki de bunun nedeni işin 'merasim' yanını sevmeyişimdir: evden çıkmak, arabayı park etmek, bilet almak, paltomu bırakmak ve sonra orada oturmak. Oysa kırk yılda bir gittiğim zamanda da herşey hoşuma gider. Kasadaki kız, yer gösterici, reklâmlar, etrafımda oturan insanlar hoşuma gider. Ben bir seyirciyim... Sinema salonunda, fuayede olan herşey, beni neşelendirir, yalnız resimlerin anlattığı değil. Bakın, bilemiyorum, size diyemem ki... eğer ille de belli bir türdeki filmleri seçmem gerekirse, sanıyorum iddalı filimleri, cansıkıcı olanları, sorunlarla dolu olanları, ve insanların birbirleriyle anlaşma kuramaması üzerine olanları seçmezdim. Belki de çok bilinçsiz ve önemsiz bir seyirciyim, ama komedileri seçerdim.

Devena: Bize son, ve en son filmler üzerine ne söyliyebilirsiniz?

Fellini: Bir tekini bile görmedim.

Devena: Bütün olarak ele alınırsa, sinemadan ve özellikle başkalarının filmlerinden sözetmeyi sevmiyorsunuz.

FİLİM BENİ ÇEKMİYOR

Fellini: Yoo, niye?

Devena: Aslında ilginç olan sinemadan bu denli uzak oluşunuza rağmen birdenbire filim yapmıya karar vermeniz, ve bu işe inanılmaz bir biçimde yeteğiniz olması.

Fellini: Yoo, anlamıyorum. Başkalarının kitaplarını okumayan yazarlar da vardır.

Devena: Hiç zannetmiyorum.

Fellini: Yoo, niye? Ben Simenon'u çok beğenirim, büyük bir yazar olduğuna inanıyorum.

Simenon hiç kitap okumaz, yalnızca mahkeme tutanaklarıyla gazete okurmuş. Ama bunu söyleyerek kendi bilgisizliğimi ve tutumumu savunmak istemiyorum. Sinema beni çekmiyor, bir arkadaşla konuşmak, bir gezintiye çıkmak daha çok hoşuma gidiyor: bir sanatçı için yaşamın çok güzel bir oyun, tiyatro olduğuna inanıyorum.

Devena: Bunu hiç duymamıştım!

Fellini: Olabilir. Ama şurası kesin ki, önceden belirlenmiş ya da başkaları tarafından yorumlanmış bir yaşam değil. Böylesi çoğunlukla reddedilir, ya da fazla ilgi çekmez... Sinema-

ya gitmiyorum, ne yapalım, sinema üzerinde konuşamam.
Devena: Eskiden karikatürist olarak çalışmıştınız, değil mi?
Fellini: Evet, hâlâ da resim çizerim, ama yalnızca filmlerimdeki kulis ve kostümleri. Başka şey çizmiyorum.
Devena: Zaten çoktan terkettiğiniz sinema salonlarını değil de sinemayı, yani kamerayı terkedecek olsanız, ne yapardınız? Faizlerinizle mi yaşardınız-ama zaten borçlarınız olduğunu söylemiştiniz-yoksa karikatüristliğe mi dönerdiniz?
Fellini: Belki kahvelerde ve lokantalarda dolaşıp karikatür yapardım.

Çeviren Fatma AKERSON

SİNEMATEK HABERLERİ

Türk Sinematek Derneği Aralık ayı gösterilerine **Marco Bellocchio**'nun 1967 Venedik Şenliğinde Jüri Özel Ödülünü kazanan filmi **La Cina è Vicina / Çin Yakındır** ile başlıyacakken filmin sansür tarafından yasaklanması üzerine, daha önce programda olan ve gösterilemeyen **Damiano Damiani**'nin **Il Giorno della Civetta / Baykuşun Günü** adlı filmi gösterilmesine çalışıldı ama bu filim de sansür tarafından yasaklandı.
9-13 Aralık tarihleri arasında sunacağımız **Georges Méliès Toplu Gösterisi** üç önemli olayı biraraya getirecek. Filmlerin yanında, büyük öncünün torunu Bayan **Madeleine Malthète-Méliès**'in **9 Aralık Pazartesi günü saat 21.30' da Işık Lisesi salonunda, 10 Aralık Salı günü** ise **saat 18.45'te Kervan sinemasında** yapacağı konuşmalar düzenlenecek **«Georges Méliès Sergisi»** haftayı bütünleyecekler. Aynı filmler **11 Aralık Çarşamba günü saat 19 da Kadıköy Opera Sinemasında** gösterilecek.
Aralık ayı gösterileri **Luis Bunuel**'in 1958 Cannes Şenliği'nde Özel Ödül kazanan filmi **Nazarin** ile sürecek ve **Luchino Visconti**'nin büyük yankılar yapan filmi **Lo Straniero/Yabancı** ile sona erecek.
Ocak ayı gösterilerinde ise büyük sinema klasikleri dizisinden **Charles S. Chaplin'in City Lights / Şehir Işıkları** yer alacak. Yine klasikler arasında sayılan **Luis Bunuel**'in **Viridiana** adlı filimi (1961 Cannes Şenliği Büyük Ödülü) ile birlikte genç Macar yönetmeni **Miklos Jancso**'nun **Szegenylegenyek/Umutsuzlar**'ı, **Mauro Bolognini**'nin **La Corruzzione/Çürüme** adlı filmleri de Ocak ayı içinde gösterilecek.

Sinematek'in bundan sonraki gösterileri arasında sinemada yeni bir anlatım çabasında bulunan ünlü İtalyan yazarı ve sinemacısı **Pier Paolo Pasolini Toplu gösterisi, Genç Alman Sineması Toplu Gösterisi** ve **İngiliz Özgür Sineması Toplu** gösterisi yer alıyor. Bu son hafta içinde **British Film Museum** yöneticilerinden, ünlü sinema yazarı **Colin Ford** TSD konuğu olarak İstanbul ve Ankara'ya gelecek ve filmleri sunacaktır. Yine aynı aylarda Polonya ve Macar film haftaları düzenlenmesi de tasarlanmakta.
Kadıköy yakasındaki gösteriler de Kasım ayı sonundan beri İstanbul yakasındaki düzen ile yürütülüyor. İstanbul'da gösterilmekte olan film aynı haftanın Çarşamba günü de **Opera** Sinemasında Kadıköylü üyelere sunuluyor.

Ankara gösterileri ise her ayın ilk ve son haftalarında, haftada ikişer film, geri kalan haftalarda ise birer film düzeni ile yürütülüyor. Gösteriler **As** sinemasında **Salı ve Perşembe** günleri **16.30 ve 18.45**'te yapılmakta.

filimler

GEÇEN YIL, İSPANYA'DA...

BİR YAZ GECESİ 10.30'DA / 10.30 P. M. SUMMER. Yönetmen / Jules Dassin. Senaryo / Marguerite Duras'nın öyküsünden Marguerite Duras ve Jules Dassin. Görüntüler / Gabor Pogany. Müzik / Dimitri Shostakovicz. Oyuncular Melina Mercouri (Maria), Peter Finch (Paul), Romy Schneider (Claire), Julian Mateos (Palestra). Yapım / Jovilie ve Argus films (UNİTED ARTİSTS-1966). Renkli

Heybetli kısrakları üzerinde gururlu heykellerle doludur Madrid kırallar, şövalyeler, devrimciler, sanatçılar Barok, süslü yapılarla çevrili sokaklar havuzlu yeşil meydanlara açılır... Lüks otellerde kalan yabancılar, geceleri küçük, dumanlı kulüplere doluşup gitarlar eşliğindeki İspanyol danslarına «ole» çekerler... Beyaz badanalı evlerin sıralandığı dar sokaklarından dev otomobillerin toz fırtınaları savurarak geçtiği İspanyol kasabalarında turist mevsiminin en hızlı aylarında koridorlarda üstüste yatar turistler... Paranın, konforun, rahatın, aşkın, tüm değerlerin posasını çıkarmış bıkkın kişilerdir bunlar.. İspanyol güneşi, tuzlu Akdeniz, paso-doble, matadorlar, esmer yüzler, yanık flamenkolar, savrulan etekler, yere vurulan topuklar, sevmesini ve öldürmesini bilen gerçek insanlar arasında yitmiş insanlıklarını bulmaya çalışırlar... Bir avuntu mudur bu, bir kaç yaz günü sürüp gidecek? Ne yaz yağmurları yağar bazen, kiremit damların üstüne, bazı geceler saat on buçukta, bardaktan boşanırcasına.

Alkolik, arzulu, doygun ama aç yabancı kadınlar yalnız erkeklerle dolu barlara girerler tüm dişilikleriyle... Bir şey ararlar, uyuşmuş heyecanlarını, yitmiş düşlerini diriltecek, geri getirecek... Bir katil de olur bu, bir İspanyol erkeği, kıskandığı karısını âşığıyla birlikte yakalayıp öldüren... (uygar Avrupa'da aşk cinayetleri olmaz uzunca zamandır...) Hayranlıkla seyrederler bu etten, kemikten «gerçek» insanı, saklarlar, korurlar... Ve bir gece, Madrid'in mağrur yüzlü sokaklarında yiterler kendileri de...

Maria... Maria... Maria...

Bir üçlünün öyküsüdür Marguerite Duras'nın anlattığı, Fransız «yeni-roman»ından, sinemayla da sık sık alışverişi olan.. (En önemlisi Resnais'nin «Hiroshima, mon amour»udur bunların, Duras'nın öyküsü ve senaryosuna dayalı.) Paul ve Maria karı-kocadırlar, biri İngiliz, biri Yunanlı... İspanyadadırlar, Claire adlı genç, güzel bir Fransız kızıyla birlikte... «Karışık» bir gezidir bu... («J'ai visité l'Espagne



BİR YAZ GECESİ 10.30 DA / R. SCHNEIDER, M. MERCOURI P. FINCH / J. DASSIN

d'une façon complexe» türküsünü dilinden düşürmez Paul..) Garip bir ilişkidir aralarındaki, odak noktası Maria'dır, ötekilerin kişiliği onun aynası olmaktan öteye gitmez (öyküde)... Maria alkoliktir, durmadan içer.. (neyi unutmak ister?).. kocasıyla aralarında artık tükenmiş olan sevgi yüzünden mi? Tükeniş karşılıklıdır, Maria da artık onu istemez, «arzu» ölmüştür.. Claire genç, taze, çekicidir, Paul'un onu isteyeceği besbellidir, onu birlikte yolculuğa sürükleyen ise Maria olmuştur.. (aşkın bin yüzü vardır). Paul Claire'le yatmalıdır (yatacaktır), Maria'nın bundan beklediği nedir? Paul'un pişmanlık duyarak kendine dönmesi mi, Paul'un duyguları için bir kuvvet aşısı mı, basit bir «cinsel karmaşıklık», bir «vice» mi, yoksa ergeç olacak birşeyi kendi bilgisi, bilinci altında yaptırmak gururu mu? (Kadınlar anlaşılmaz yaratıklardır)... Polisçe aranan genç katil, Maria'nın uyuşmuş duygularını uyandırır bir an için... (Üçlü dörtlüye mi dönüşecektir?) Ama hayır, Palestra çabucak çıkar öyküden (ölür), Maria'ya unuttuğu bazı şeyleri hatırlatarak etten kemikten insanlığıyla, heyecanı, arzuyu, macerayı, koruma duygusunu... Ve bir gece, Maria ile Paul tekrar yatarlar, uzun zamandan sonra...

Ama çözüm yolu olmaz bu.. (biri Claire'i, öbürü Palestra'yı düşünür belki yatarken). Ve şık, zengin, mutlu, tatilde 3 turist kimliğine bürünerek flamenko seyretmeğe gittikleri gecenin sonunda, Maria, çaresizliği anlayarak yiter Paul ve Claire'in dünyalarından, Madrid'in mağrur yüzlü binalarla çevrili sokaklarında.

Maria... Maria... Maria...

Evet, Dassin artık bitik bir yönetmendir, evet Mac Carthy'nin cadı kazanı devrin- (.merika'dan kovulduk- sonra ayni kişiliği sürdürememiştir, evet, «bu 'a- 10'dan bugün alnı açık gezebilecek biri varsa Losey'dir» (J. Şalom, geçen sayı). Ama kaç yönetmen vardır, sanat yaşamı boyunca ayni gücü göstermiş, ayni direnişi sürdürmüş? Dassin başeser vermek iddiasında olmıyan bir «eski usta»dır artık, sinemayı bilen yine de... Oyalayıcı birer fantezi olmaktan ileri gitmiyen «Pazarları asla»da en azından Pire'yi ve Melina Mercouri'yi, «Topkapı» da en azından (biz ne denli «hamallar» diye feryat etsek de) İstanbul'u kullanmıştır, anlayarak, severek...

Ve de İspanya'yı, Bir yaz gecesi»nde... Gri-mavi tonlarla verilen bir İspanyol köyü sokakları, bu denli kasvetli (ve gerçek), Madrid bu denli görkemli, ıssız ve yutucu, Mercouri bu denli yaşayan, tutkulu ve ilgisiz olmamıştı hiç... Ne de flamenco bu denli büyüleyici, boşaltıcı, sona erdirici... Hatırlanacak bir giriş ve final arasında ise, yukardakilerden başka pek birşeyler değildir kalan, Duras'nın herkesin kendine göre yorumlayacağı öyküsünden... Bukadarı Dassin'i alkışlamaya yetmez kuşkusuz... ama mahkûm etmeye de hiç...

Atillâ DORSAY

BONDİZM YA DA TARİH ÖNCESİ İNSANIN SERÜVENİ

YILDIRIM HAREKÂTI / THUNDERBALL

Başkan Kennedy'nin «Rusya'dan Sevgilerle» için «bir atom savaşında kurtaracağım on eserden biri» dediği sıralarda kaatili Oswald şehir kitaplığından Fleming'in bütün romanlarını evine taşıyordu(1) Soğuk savaşın en kızıştığı dönemde kendisine adam öldürme lisansı veren numarayı, 007'i alan Mr. James Bond kapital imparatorluğunun efsanevi şövalyesi olarak yığınların «gönüllerini fethederken» bir devlet başkanı ile suikastçisini aynı çizgide buluşturan dram da gittikçe daha evrensel bir nitelik kazanmaktadır. Olayı yalnızca beyazperde görüntülerinin sanatsal sınırları içinde ele alıp yorumlamağa kalkışmak herşeyden öncenin sinema sanatının tarihsel işlevine sırt çevirmek, görmemezlikten gelmek olur. NATO'nun kaçırılan atom bombalarını bulmak için çalışan Bond'un sualtı serüvenlerini anlatan «Yıldırım Harekâtı»nı ancak yukarda sözünü ettiğimiz dramın sinematografik boyutları içinde didiklemek suretiyle akılcı bir eleştiri düzeyine oturtabiliriz. Gelişmiş sualtı çekim tekniğinin «spectacular» görüntüleri, Hollywood'a özgü anlatım kalıpları içinde devinip duran Bondizm'e dışyapısını güçlendirmek için yapılan bir «doping»den başka birşey değildir. O Bond sözcüğünün sonuna «izm» ekinin takılmasına yolaçan yapı «Yıldırım harekâtı»nda bir kez daha tekrarlanmaktadır. «Eski masallardan aktarılan arketipik unsurlar gene sahnededir. Birbirlerine karşıt olarak ortaya çıkan tipleri biran gözden geçirelim: M bir kral ve Bond kendisine bir görev verilmiş

şövalyedir; Bond hem şövalye hem de çapkın bir kanatlı ejderdir; Kadın ve çapkın şövalye tıpkı güzel ve hayvan gibi birbirlerine karşıttırlar. Kadının ruhunu, duygularını uyandıran Bond Uyuyan Güzel'i uyandıran prenstir. Hür Dünya ile Sovyetler Birliği, İngiltere ile anglsakson olmayan ülkeler arasındaki ilkel epik ilişki, üstün ırk ile aşağı ırk, siyah ile beyaz iyi ile kötü arasındaki ilişkinin eşidir. Fleming, şeytanı tasvir ederken ona boynuzlar takan her tasvirci gibi ırkçıdır. Tıpkı çocuğunu korkutmak için cadıdan sözeden anne gibi! Fleming'in antinazi ya da anti germen olduğu ölçüde antikomünist olması ilginçtir. Bunun nedeni yazarın yerine göre gerici yerine göre demokrat olması değildir. Taktik nedenlerden ötürü bir Maniheli (Bir iyilik ve bir kötülük ilâhına inanmaktan ibaret olan Mani mezhebinden bir kimse gibi) gibi davranmaktadır. Fleming elemanter karşıtlıklar peşindedir. İlkel ve genel güçlere bir görünüş kazandırmak için klişelere sarılır. Aradığı klişeleri genelleşmiş görüşlerde bulur. Uluslararası gerilimin belirli bir döneminde komünist tıpkı cezasız kalmış bir nazi gibi kötüyü simgeleyen bir klişedir. Fleming her ikisini de aynı sepete koyarak kullanır.

Fleming bir gerici olarak tanımlanacaksa bu nedeni kendisinin şematik rolleri bir Rus'a ya da Yahudiye vermesinde aranmamalıdır. Şema kullandığı için gericidir Fleming. Şematize etme, manihelist ikincilik (dualizm) herzaman doğmatikdir, hoşgörüsüzdür. Demokrat olan şemayı bir tarafa atar, nüansları kabuleder, ayrım gözetir, çelişkileri haklı görür. Fleming, her masal gibi, her masalın kökünün gerici olması gibi gericidir. Sözkonusu ettiğimiz şey, basit bir gölge-ışık oyunu ile kurulan ve açıklanan bir elemanter bilgi aktarıcısı durumundaki masalların ve mitlerin eskidenberi sürüpgelen statik dogmatik tutuculuğudur. Ve bu masallar ve mitler eleştirici bir ayrım yapmaya izin vermeyen, tartışma götürmez motiflerle anlatılırlar. Eğer Fleming için faşist diyorsak bunun nedeni mitolojiden akılcı düşünceye geçmekteki yetersizliğinin, mitler ve fetişlerin yardımıyla hareket etme eğiliminin faşizmin tipik özellikleri olmasındandır.»(2)



KUMARIN BÜYÜĞÜNÜ OYNAMAK... MR. BOND İŞ BAŞINDA / THUNDERBALL / YILDIRIM HAREKÂTI

Şiddetin gizlenmesi için düzmece bir şiddetin yaratılması gerekir. Roma imparatorluğunda hipodromları, stadları dolduran yığınlar kapital imparatorluğunda karanlık salonlarda önlerine konan şiddet gösterileri ile «boşalarak» tarihsel nesnel koşulların insanoğlu üzerindeki şiddetine yabancılaşmaktadırlar. Bondizmin sinematografik boyutları bu alanda kapital imparatorluğunun büyük bir başarısıdır. Ama içinde çöküşünü hazırlayan çelişkiyi de belirgin kılan bir başarı:

«Fleming'in psikolojisi binlerce yankı bulmuştur, çünkü problematiği «uygar» insanın büyük çoğunluğunun problematiğidir. Binlerce korkudan, binlerce zindandan çıkıp kurtulmayı sağlayacak yol nasıl bulunacaktır? Sokaktaki adam kendisini zorlayan, bastıran, acı çektiren iç fantasmlardan

anlamaksızın vazgeçmesini sağlayan kurtarıcı, avutucu bir simge olarak görmektetedir Bond'u. Elbette psişik yönden gelişmiş, olgun bir insan 007 nin serüvenlerine karşı yalnızca eleştirel açıdan ilgi duyacaktır. Bond'un başarısı aslında kollektif psişenin imdat çağrısıdır. Bu çağrı üzerine sevgi ile eğilmeli, ona katılmalı, sırtçevirmeyi biryana bırakıp üzerinde düşünülmelidir. Yaşayan bir özgürlüğe kavuşmak için yapılan, geciktirilemeyecek bir imdat çağrısıdır bu; bu yüzden de yaşayan doğanın yaşama tutkusunu dilegetiren her içten, derin dışavurum gibi kutsaldır.»(3)

Yirmibirinci yüzyılın insanı Bondizmin çerçevelediği insanın ortadan kaldırılmasıyla yaratılacaktır. Bond filmleri kuruluşlarıyla, teknikleriyle, anlatım biçimleriyle insanın tarih öncesi serüveninin beyazperde görüntüsünden başka birşey değildir.

Tanju AKERSON

---

(1) Lietta Tornabuoni «James Bond»-Eine Modeerscheinung.

(2) Umberto Eco (Die erzählerischen Strukturen in Flemings Werk.»

(3) Fausto Antonioni «Psychoanlayse von 007».

MASALSI GERÇEKÇİLİK

BONNIE AND CLYDE / BONİ VE KLAYD. Yönetmen / Arthur Penn. Senaryo / David Newman ve Robert Benton. Görüntü Yönetmeni / Barney Guffey (Technicolor). Sanat Yönetmeni / Dean Tavoularis. Dekorlar / Raymond Paul, Kurgu / Dede Allen. Müzik / Charles Strouse. Yönetmen Yardımcısı / Jack N. Rediish. Giysiler / Theodora van Runkle, Andy Matyasi, Norma Brown. Özel etkiler / Danny Lee. Oynayanlar / Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (C. W. Moss), Gene Hackman (Buck Barrow), Estella Parsons (Blanche), Denver Pyle (Frank Hamer), Dub Taylor (Ivan Moss), Evans Evans (Velma Davis), Gene Wilder (Eugene Grizzard). Yapım / Warner Bros (Tatira-Hiller) adına Warren Beatty. 1967, A. B. D. Süresi / III dakika.

Bir gangster filmi geleneği vardır Amerikan sinemasında. Avrupalı yönetmenler, kırk yıllık Western'lerin pabucunu İspanya yaylalarında çırpıştırdıkları filmlerle dama atmayı pekâlâ başardılar da, gangster filmine ilişmek bile mümkün olmadı onlar için. Bir tek Godard belki, «A Bout de Souffle» ya da «Pierrot le Fou» ile gangster filmine yeni ögeler katabilmiştir diyebiliyoruz bugün. Ancak şunu da kabul etmeliyiz ki, Amerikalı yönetmenlerin 1930 da çevirdikleri bir gangster filmi ile kısa bir süre öncesine kadar çevirdikleri gangster filmleri arasında en ufak bir başkalık yoktur. Arada Scarface ve St. Valentine's Day Massacre çıkacaktı kuşkusuz. Hatta «Some Like it Hot» da çıkacaktı. Ama gangster filmi geleneğinin uc noktasına ulaşması için, bu uzun ve saygılı çabadan bir sonuç elde etmek için, Yeni Dalga'nın kaçınılmaz etkisini taşımasına rağmen Bonnie ve Clyde'ı beklemek gerekiyordu.

Bonnie ve Clyde'ı gangster filmi diye adlandırırken, bu terimi en geniş anlamda kullandığım unutulmasın. En geniş anlam derken, örneğin, Robin Wood, Falstaff ve Cleopatra'yı da içeren bir anlam veriyor gangster filmine. Robin Wood kadar coşkun bir biçimde değilse bile Bonnie ve Clyde'ı, getirdikleriyle ele almaya çalışacağım.

Film bütünüyle, Penn'in en önemli özelliğini de yansıtarak, gangster filminin seyircide uyandırdığı etki geleneğini yıkmakla başlıyor işe. Seyirciye, varolan toplumun «sorumlu» bir üyesi olmaktansa, Bonnie ve Clyde gibi olma cesaretini veriyor sanki. Penn'in filminde Bonnie ve Clyde, kaç banka soymuş olurlarsa olsunlar, kaç kişi öldürmüş olurlarsa olsunlar yine de canayakın ve çekici kişiler oluyorlar seyirci için. Penn'in en önemli özelliği demiştim. Buraya yeniden dönmek üzere bir örnek vereyim yalnızca Teksas'lı şerif Frank Hamer, Barrow çetesinin eline düşüp Bon-

nie tarafından öpülünce ilk tepkisi seyirci için çok yadırgatıcı oluyor. Tükürüyor Hamer Bonnie'nin yüzüne olanca gücüyle. Penn'in özelliği Bonnie'nin öpücüğüyle Hamer'in tükürüğü arasında çok kısa bir zaman bırakması. Seyircinin çok çabuk «intibak» etmesini istemesi yani. Penn'in filmlerinde hazırlayıcı çekimlerin sayısı çok az. Her şey «orada» oluyormuş duygusu uyanıyor seyircide. Filmin nasıl gelişeceğini düşünmek için en küçük bir zaman süresi bile verilmiş değil ona. Binlerce olasılık içinde bir tanesini rahatça düşünebileceği «Who's Afraid of Virgina Woolf»un tam tersi kısaca. Bunu sağlayan filmin düpedüz «anlatımı» değil yalnızca. İnsan davranışındaki «süresel» özellikleri yaşayan yönetmenlerden hiçbirinin yapamayacağı bir biçimde Penn'in kavramasında aramalıyız bunun nedenini.

Bonnie Parker'le Clyde Barrow'un gerçek kişilikleri ile filmde gördüğümüz kişiliklerinin çok farklı olduğunu söylemenin gereği yok. Penn'in kişileri, toplumun ya hiçbir zaman ya da pek güçlükle elde edebileceği içgüdüsel bir canlılıkla deviniyorlar. Öyle ki, bu içgüdüsel canlılık neredeyse «topluma karşı» deği de «toplum dışı», «ahlâksız» değil de «ahlâk dışı» diye nitelendireceğimiz bir kişilik kazandırıyor ikili'ye. Özgürlükleri «toplum dışı»dır Bonnie ve Clyde'ın. Sorumsuzlukları «ahlâk dışı»dır. Penn'in «romantizm»inden burada söz etmek gerekir kanımca. Bu «romantizm» geleneksel anlamıyla ele alınamaz kuşkusuz. Onu daha çok, filmin sonunda makineli tüfekleriyle yemyeşil çalılıklar arasından çıkan polislerin rahatsız ettikleri kuşların ansızın uçuşlarında aramak gerekir sanırım. İnsan'la doğa arasındaki karmaşık ilişkide yani. Aynı ilişkinin sinematografik yansımasının en güzel örneklerinden birini Penn'in ikinci filmi «Karanlığın içinden / The Miracle Worker» de, doğa-Helen'le insan-Annie Sullivan'ın çatışmasında görmemiş miydik? Karanlığın İçinden de «romantik» bir filimdi. Ama birçoğunun «filimi gören herkesin çok ağladığı için» romantik saydıkları türden değil. Biraz daha «soylu» bir duyarlılık aramak gerekir,

o filmin eleştirisinde de söylemiştim sinemanın bu büyük ozanında.

İlk bakışta Penn'in filmi toplumsal öz açısından, Roosevelt'in «New Deal» politikasına çok dolaylı bir biçimde eğildiği için yerilebilir belki ama derinlemesine bir çözümleme bunun yanlışlığını kolaylıkla kanıtlar. Öylesine ki, en küçük ayrıntıları ve en önemsiz rol dağıtımına kadar, Bonnie ve Clyde, hiçbir filmin veremiyeceği biçimde, 1929 buhranıyla çalkalanan Amerikanın kesitini gözler önüne sermektedir. Birkaç «önemsiz» bölüm sıralayacağım örnek olsun diye Bankanın kapı dışarı ettiği çiftçi ailesinin, hizmetkârlarına kadar - ki hizmetkâr'dan çok bir dosttur artık ihtiyar Davis buna sebep olanlara karşı duydukları kini gösteren bölüm; Blanche Barrow'un kişiliğinin arkasında gizli, korkak, kendine güveni olmayan, yeri gelince kalleş Amerikan kadını genellemesi; yaralı Bonnie ve Clyde'ın su almak için uğradıkları göçebe kampının sefaletini gösteren çekimler; Bonnie'nin annesi ve akrabaları; Teksaslı şerif Hamer; Clyde'ın soyduğu bankada parasını almadığı yoksul çiftçi; ve hattâ, Bonnie'ile Clyde'ın ilk tanıştıkları anda uğradıkları kahvede Clyde'a göz kırpacak kadar kendini «genç» sayan elli-



FAYE DUNAWAY VE WARREN BEATTY, ARTHUR PENN'İN BONIE AND CLYDE FİLMİNDE

lik garson kadın. Toplumsal yanın daha «doğrudan» bir biçimde verilmeyişini, Penn' in özellikle Bonnie ve Clyde üzerine bir film yapmak isteyişinde aramalı bence. Filmin süreci konusunda seyirciye pek az bilgi verilmiştir. Zaman ve mekân'ın önemi ikinci derecededir Penn için. Olayların nerelerde geçtiği, iki olayı ayıran sürenin uzunluğu çoğu zaman bilinmez seyirci tarafından. Kaçınılması gereken şey Bonnie ve Clyde'ı bir «çağ» filmi olarak görmektir. Bonnie ve Clyde «işte A. B. D. 1930 yıllarında buydu» demek istemeyen bir filmdir. Zaman dışı, mekân dışı, insan yapısı gibi «sürekli» bir filmdir Bonnie ve Clyde.

Bonnie ve Clyde geri ittikleri bir çevrenin ürünüdürler. Hayat görüşleri karşı çıktıkları toplumun değer ve davranışlarına aykırıdır. Yapıları o denli değişiktir ki toplumun yapısından, başkaldırışlarının olumlu bir yön alması olanaklı değildir. Yine de bütün film boyunca her ikisinin de kişilikleri kuvvetli bir olumluluk taşır seyirci için. Burada «halk kahramanı» kavramı çıkar ortaya. Bir mit yaratma konusunda Penn'in hiçbir aşırı çabasına rastlamadığımız filmde Bonnie ve Clyde, halk masallarındaki kahramanların önemli niteliklerini taşırlar kendilerinde içgüdüleriyle yaşarlar, kurallaşmış bir ahlâk ya da bilinçli bir davranış aramamak gerekir onlarda. Bölümleri ayırmak için kullanılan müzik de bunu pekiştirerek verir. Seyirci, kahramanların davranışlarındaki özgürlüğe bitmiştir, ama aynı özgürlük ikili'yi hem başkaları hem de kendileri için yıkıcı olacak dönüşsüz davranışlara sürükler. Birinci hırsızlığın sevinci, her şiddetli davranışta ağırlaşan bir kuşku'ya, bir tedirginliğe dönüşür. Bankanın kapıdışarı ettiği çiftçi ailesi bölümünde «doğru» olmayan bir yetke'ye, «doğru» olmayan bir toplumsal düzene tam bir kardeşlik havası içinde ırk ayırımı bile bu kardeşlik havasını bozmak için çıkmaz ortaya karşı çıkılır. Ama Bonnie'nin «biz banka soyarız» sözleri üzerine çiftçinin takındığı sessizlik, li'yi bambaşka bir konum'a getirir. Çiftçi, kendisini kan toplumsal düzene herşeye rağmen bağlıdır, kopamaz ondan, o bütünün bir parçasıdır. İflâs eden bankayı soyma teşebbüsünden sonra şiddet hareketleri gitgide artar. Bakkal dükkânında kendisine satırla saldıran bakkalı yaralayan Clyde artık dönüşü olmayan bir yola girdiğini anlamıştır. Yine de kabul etmek istemez bunu. «Ben kötülüğünü istemiyordum ki onun» der «niye saldırdı bana böylesine?». Sonraki banka soygununda, otomobilin basamaklarına atlayan memur, alnının ortasına yediği kurşunla yere serilir.

Ve bu kademeli şiddete yönelme, seyircide müthiş bir gerilim yaratır. Tabii, kendimizi onların davranışlarından kurtarmak, suçortakları olmamızı reddetmek için fazla yakınız Bonnie ve Clyde'a. Seyirci, bu suçortağı olma duygusu tuzağına kapılmaktan kurtulamaz. Clyde'ın «iktidarsızlığı» seyirciye bu tuzaktan kurtulması için ayıraç içinde sunulan

bir durumdur. Halk kahramanlarının ortak özellikleri değildir bu, genellikle.

Clyde'ın cinsel güçlükleri, Bonnie'yi kardeşi Buck'a çok daha başka biçimde tanıtmaktan alıkoymaz onu. Seyirci bunu da hoşgörür. Clyde'ın sorumsuzluğuna öylesine kaptırmıştır ki kendini, «iktidarsız» olduğunu öğrenmesi, ona karşı duyduğu yakınlığı hiçbir şekilde etkilemez. İkili'yi hiçbir zaman nevrotik tipler olarak görmez seyirci. Bonnie de Clyde da, toplumun bütün üyeleri gibi, kişisel kompleksleri olan insanlardır. Kişisel bozuklukları aslında toplumumuzun bozukluklarıdır, seyirci için. Clyde'ın iktidarsızlığı ile suç işlemeye olan eğilimi arasındaki bağa da değinilmiştir filmde. Silâhı erkekliğidir Clyde'ın. Bonnie güçsüzdür bu durumu değiştirmeye. Clyde, la birlikte yapabildiği tek şey, banka soymaktır.

Bonnie ve Clyde'ın «herkes gibi» oldukları iki önemli bölümde gösterilir. İlkin, cenaze kaldırıcısı Eugene'le sevgilisi Velma'nın kaçırılışı ve bunu izleyen sahneler, içinci olarak da Bonnie'nin annesi ile akrabalarını ziyaret. İlk ayrımda, olay geliştikçe Eugene'le Velma ilk sıkılganlıklarını kaybederler. O kadar ki, Eugene kolunu Buck'ın boynuna dolar, Velma boş bulunup Bonnie'ye gerçek yaşını söyler. Halbuki Barrow çetesinin bu görünüşü aldatıcıdır. Aralarında sık sık çatışmalar olmaktadır (özellikle Blanche ile Bonnie arasında). Eugene'le Velma'ya karşı davranışları aslında kendi kendilerine bir şey tanıtlamak içindir Hem korkunç Barrow çetesidirler, hem de «herkes gibi» insanlardır, onlar da. Eugene'in cenaze kaldırıcısı olduğunu öğrenen Bonnie'nin tavrı değişir. İkisini de arabadan attırır. Ertesi gün annesini görmek için dayanılmaz bir istek duyar. Eugene'le Velma'da «toplumdan gelen» birşeyler bulmuştur, bilinçaltına yerleşen birşeyler vardır artık.

Bonnie'nin annesiyle buluşma ayrımı baştanbaşa bir düşsel çerçeve içinde gerçekleştirilmiştir. Buluşma yeri toplum ile toplum dışı'lık arasında bir «insansız bölge»dir. Bonnie'nin annesi taşra kasabalarında sık sık rastlanan, modern yaşantının gereklerine bir türlü uyamayan insan tipidir. Kendi kimliği ile «şey»ler arasındaki ilişki konusunda belirli belirsiz birşeyler duymaktadır, bilmekten çok. Ne çok sevebilen, ne de çok sevilebilen bir kadındır Bonnie'nin annesi. Halbuki Bonnie'nin özlemi gerçektir, acılıdır. Seyirci aynı özlemi paylaşır onunla, ve düşsellik etkisini onun üzerinde de yürütür aynı anda. Barrow çetesinin açısından bakıldığında, gerçek dışı gözüken, onlar değil, toplumun kendisidir.

Filmin bundan sonraki gelişmesi Bonnie ile Clyde arasındaki ilişkiye göre yön alır. Bonnie'nin Clyde'a olan bağlılığı arttıkça, artık durulmak gereksinmesi de gittikçe kendini duyurmaya başlar. Clyde içinse, en önemli şey, halkın gözündeki kişiliğinin ne pahasına olursa olsun korunmasıdır. Banka soyguncusudur, banka soyguncusu kalacaktır. Kimliği olmadan yaşayamaz Clyde, bu kimlik sahte olsa bile. Nitekim C. W. Moss'un babasının evinde biraz olsun rahata kavuştuklarında bile, «bir şehirde oturup, öbüründe banka soymak» vardır kafasında. Bonnie'yle hangi bakımdan olursa olsun «birleşmesi» olanaklı değildir. Evet, yatağını paylaşmıştır onunla; ama aynı odada C. W. Moss da kalıyordu. Ve uyuyamayan Bonnie doğrulup kendi üzerine eğildiğinde uyuyormuş numarası yapması, seyircinin bugüne dek karşılaştığı en anlamlı görüntülerden birini oluşturuyordu. Bonnie'nin kendisine «benimle hiç yalnız kalmak istemez misin?» diye sorduğunda verdiği kaçamak cevap («ikimiz hep yalnızmışız gibi hareket ederim ben») yine güçsüzlüğüne karşı hiçbir şey yapamayan insanın trajik görüntüsünü ulaştırıyordu bizlere.

Bembeyaz giysilere kan bulaştığı zaman, bir başak tarlasının sessizliğini bozarak, ve cansız bir beden, seyircide bir törene katılıyormuş duygusunu veren ağır hareketlerle yerçekiminin karşı koyulmaz üstünlüğünü son bir kez kabul ettiğinde, bütün filmin karmaşıklığı, yönetiminin yaşam konusundaki trajik duyarlılığında bağlanıyor, bitiyordu.

Jak ŞALOM

sinematek derneği gösterileri aralık 1968 programı

FRANÇOIS TRUFFAUT
LES 400 COUPS
400 DARBE

Işık Lisesi	**Kervan Sineması**
2 Aralık 21.30	**3 Aralık 18.45**
3 Aralık 21.30	**5 Aralık 18.45**
5 Aralık 21.30	**Kadıköy Opera**
6 Aralık 21.30	**4 Aralık 19.00**

1959 Fransa



GEORGES MELİES TOPLU GÖSTERİSİ

Işık Lisesi	**Kervan Sineması**
9 Aralık 21.30	**10 Aralık 18.45**
10 Aralık 21.30	**12 Aralık 18.45**
12 Aralık 21.30	**Kadıköy Opera**
13 Aralık 21.30	**11 Aralık 19.00**

(Yönetmenin çeşitli yıllarda gerçekleştirdiği filmlerden alınmış ilk fantastik sinema programı)

Fransa



LUIS BUNUEL
NAZARIN

Işık Lisesi	**Kervan Sineması**
16 Aralık 21.30	**17 Aralık 18.45**
17 Aralık 21.30	**19 Aralık 18.45**
19 Aralık 21.30	**Kadıköy Opera**
20 Aralık 21.300	**18 Aralık 19.00**

1957 Meksika

(1958 Cannes Şenliği Jüri Özel Ödülü)



LUCHINO VISCONTI

LO STRANIERO

YABANCI

Işık Lisesi	**Kervan Sineması**
23 Aralık 21.30	24 Aralık 18.45
24 Aralık 21.30	26 Aralık 18.45
26 Aralık 21.30	**Kadıköy Opera**
27 Aralık 21.30	25 Aralık 19.00

1967 İtalya



LUIS BUNUEL

VIRIDIANA

Işık Lisesi	**Kervan Sineması**
30 Aralık 21.30	31 Aralık 18.45
31 Aralık 21.30	2 Ocak 18.45
2 Ocak 21.30	**Kadıköy Opera**
3 Ocak 21.30	1 Ocak 19.00

1961 Meksika

(1961 Cannes Şenliği Büyük Ödülü)



Not Işık Lisesi gösterileri öğrenci olmayan üyelere ayrılmıştır.

Yeni Sinema dergisinin ekidir. Ayrıca satılmaz

